
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00274311 0

SOBRE LA PERCEPCIÓN MÉTRICA

PLAN DE LA EDICIÓN TIPO

(EN PREPARACIÓN Y PUBLICACIÓN)

DE LAS OBRAS DEL AUTOR

Los Problemas de la Libertad. — (La obra reformada y completa. Un volumen esencial y otros complementarios.)

El Fermentario. — (Publicación permanente, en forma de revista o por fascículos.)

Conocimiento y Acción. — Conocimiento y acción. — En los márgenes de «La Experiencia Religiosa». El Pragmatismo.

Lecciones sobre Pedagogía y cuestiones de enseñanza. — (Con aplicación especial a la Secundario-Preparatoria). —1.er volumen: Ideas generales. (Con los estudios y conferencias sobre paralogismos pedagógicos e ideas directrices pedagógicas). — 2.º volumen: Enseñanza primaria: parte general. (Con los estudios sobre la exageración y el simplismo en Pedagogía, y otros). — 3.er volumen: Enseñanza secundaria: parte general. — 4.º volumen: Enseñanza secundaria: parte especial (Enseñanza de las ciencias matemáticas, físicas y naturales). — 5.º volumen: Id. (Enseñanza de idiomas muertos y vivos, lenguaje y literatura). — 6.º volumen: Id. (Enseñanza de la Historia de la Filosofía, etc.) — 7.º volumen: Enseñanza superior: parte general. — Contralor de la enseñanza. — 8.º volumen: Apéndices y ampliaciones a la obra. Proyectos, Actuación, Documentación, etc.

Lógica Viva. — Paralogismos comunes. — Modos de pensar. (Adaptación práctica y didáctica.) (Revisada).

Otros volúmenes.

Moral para intelectuales. (Revisada).

Sobre la propiedad de la tierra.

Sobre la percepción métrica. — (Revisada).

Otros estudios. (Filosóficos, Pedagógicos, Literarios, Sociales).

Sobre la Percepción Métrica

POR EL DOCTOR

CARLOS VAZ FERREIRA

PROFESOR DE FILOSOFÍA Y MAESTRO DE CONFERENCIAS
EN LA UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO



BARCELONA
IMPRENTA ELZEVIRIANA - BORRÁS, MESTRES Y C.ª
Calle de Torres Amat, 9
1920


LIBRARY
NOV 7 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

PRÓLOGO

Este estudio, sobre la percepción métrica, fué publicado la primera vez, con otro, en mi obra «Ideas y Observaciones» (1), en el año 1905. Al publicarlo ahora nuevamente y aparte, no he hecho en él más correcciones que algunas de detalle, posibles en la revisión de pruebas. Porque lo esencial, me sigue pareciendo verdadero; y, también, porque, en este trabajo, destinado sólo a mostrar un hecho psicológico (el papel activo y muy importante, del espíritu en la percepción métrica), a mostrar algunos casos y a sugerir algunas consecuencias psicológicas y estéticas — así como a evidenciar la insuficiencia del modo corriente, puramente objetivo y esquemático, de tratar de la versificación —, no convenía que se hipertrofiaran ciertas cuestiones, sin duda no destituídas de interés, pero que han de ser tratadas en un estado de espíritu en que no me es grato ponerme, ni que otros se pongan.

Ni quise tampoco, sobre hechos posteriores, agregar más que alguna nota. Pero hay un punto

(1) Montevideo, Barreiro y Ramos.

sobre el cual deseo hacer aquí una breve ampliación o aclaración, no sólo porque es muy interesante en sí mismo, y afecta más prácticamente la evolución de la poesía (también, algo, la de la música aplicada , sino porque el buen criterio al respecto, que sigue siendo, para mí el que entonces expuse, no ha sido aún alcanzado (en cuanto yo tenga noticias) por artistas y críticos; y ello se manifiesta por errores, no sólo en las apreciaciones, sino en la producción misma. Me refiero a la cuestión del «verso libre».

Lo esencial — y lo que, sin embargo, nadie parece ver (1) — es lo siguiente:

Ante todo, los versos pueden ser «libres», y serlo más o menos, desde tres puntos de vista principales:

Desde el punto de vista de su ordenación estrófica.

Desde el punto de vista de la rima.

Desde el punto de vista de la medida y del ritmo; número de sílabas; distribución y organización de acentos (o, según el idioma, de cesuras), etc., etc. (Elementos, éstos, de que conviene tratar conjuntamente).

Pero sobre los dos primeros puntos de vista (por lo demás, muy correlacionados), no hay cues-

(1) Nadie lo ha dicho, ni insinuado siquiera, por ejemplo, en la reciente encuesta internacional sobre el verso libre, realizada por una revista italiana.

tiones prácticas para nuestro verso, y para el de la mayor parte de los idiomas, en que esas libertades están bien reconocidas. El verso libre en cuanto a la rima, tiene en nuestro idioma su nombre especial (verso «blanco»), y su consagración clásica (hasta demasiado). En cuanto a organización estrófica, los poetas españoles, portugueses, italianos, ingleses, alemanes, son libres en el grado que sientan o quieran. Sólo en un idioma, el francés — que, desde el punto de vista métrico, es mundo aparte — predominan aún demasiado, como normas demasiado obligatorias, o como prácticas demasiado uniformes, ciertas reglas o tradiciones, de las cuales algunas por lo menos no me parecen impuestas por el idioma. En todo caso, lo que hay que decir sobre estas clases de libertad del verso (libertad en cuanto a la rima, y en cuanto a la ordenación estrófica), es muy simple, a saber: que es bueno que exista esa libertad, en general, y que es bueno que se la ejercite, siempre que: primero, sea *además*, y no *en lugar*, de la versificación organizada (esto es: que no dé por resultado, ni busque, suprimir formas métricas regulares, sino complementarlas: no pretenda, por ejemplo, que haya versos sin rima en lugar de los rimados, sino además de ellos; no que se versifique siempre, y por todos, prescindiendo de la organización estrófica, sino por quien lo sienta, y cuando lo sienta, etc.). Y, segundo, que sea precisamente el sentimiento el

que tenga la parte principal en esa libertad; que sea, ella, espontáneamente salida, del sentimiento creador, más que deliberadamente perseguida, por escuela o por preocupación de originalidad. Con esas dos condiciones, la libertad del verso es buena en sí, sin perjuicio de que, según los casos, su ejercicio dará resultado bueno o malo.

Ahora, sobre la otra libertad, sobre la que se relaciona con medida y ritmo, en rigor, bastaría con decir lo mismo: que, en general, es buena, siempre que venga además y no en lugar del verso rítmicamente organizado, y siempre que sea libertad espontánea y sentida; y que, en cuanto a sus aplicaciones particulares, serán felices o desgraciadas según los casos. Pero ocurre — y esto es lo más prácticamente importante hoy a propósito de «verso libre» — que se ha generalizado cierta manera de hacer o de concebir el verso libre, que lo expone demasiado a ser malo.

Esa concepción, no es la del verso *totalmente* libre. Expresar la emoción y el pensamiento poéticos en versos (si se les quiere llamar de otro modo, lo mismo da) en nada predeterminados, salidos espontáneamente de cada psiquismo, y a cada uno directamente adaptados, puede ser bellísimo. Y, a condición siempre de que esa clase de versificación (si se le quiere llamar de algún otro modo, lo mismo da) no pretenda excluir a la otra, sino existir además de ella, su legitimidad

no puede provocar cuestiones entre espíritus abiertos. Y su diferencia con la prosa (aunque, entre ella y el verso organizado, establezca todas las transiciones), no será sólo aparente: cuando sea realmente *salido*, ese verso totalmente libre, se diferenciará de la prosa en algo más que en la manera de disponerlo en renglones (si bien es género que se presta como pocos a la falsificación y a la ilusión...)

La complicación y el peligro a que me refería, no aparecen, pues, cuando se trata del verso *totalmente libre*, sino a propósito de cierto verso *parcialmente* libre, que consistiría en prescindir de la organización rítmica o acentual, pero *conservando la medida obligatoria*, esto es: el número de sílabas constante.

Esto, como sistema o como práctica, lleva casi necesariamente a las tendencias que hemos señalado como malas, o sea: a versificar artificialmente, de afuera a adentro, y a combatir y destruir lo bueno existente, en lugar de procurar complementarlo.

Es fácil explicar cómo y por qué:

La condición del número de sílabas, sólo basta al oído poético en los versos muy cortos (más o menos hasta el octosílabo, inclusive en español, exclusive en italiano; a lo más, hasta el de nueve sílabas, como en francés); más allá, se nos hace necesaria — hasta para darnos cuenta de la misma medida, y, en todo caso, para percibir verdadero

verso, con belleza — *alguna organización* (que es predominantemente de orden rítmico o acentual en casi todos los idiomas modernos; en uno, el francés, se basa, oficialmente, en cortes o cesuras, siendo discutible hasta qué punto se basará también, o podría basarse, en el acento).

Esa organización tiende a ser bastante estricta y uniforme en los versos de ritmo trisilábico, y bastante más plástica en los de ritmo bisilábico, pero en ambos casos existe, y representa distintos tipos de efectiva belleza: más sonora y fácil en los primeros, aunque expuesta a uniformidad y monotonía; más dúctil y delicada en los segundos — entre los cuales hay alguno notable por su vitalidad y casi indefinidas posibilidades estéticas, como el endecasílabo en nuestro idioma y en varios otros (con criterio relativo, para el idioma francés, su alejandrino, tal como lo dejó la reforma o el perfeccionamiento de Hugo).

Bien: si, con intención de libertar el verso, o un verso determinado, se ponen, escritores, a hacer versos (largos) sin sujeción a ritmo ni acento ni organización alguna, pero *que tengan un número fijo de sílabas*, entonces, *esa* libertad parcial, tenderá casi fatalmente a ser mala. Por un lado, tiende a destruir, a desorganizar formas de belleza; por otro — y nótese bien esto —, semejante forma de versificar, no será espontánea, sino propuesta, deliberada, resultante de un propósito, y realizada — y percibida también — en frío, tan

mecánica y exteriormente, que podrá ser necesario hasta contar las sílabas.

Es lo que han hecho algunos escritores franceses, alguna vez con intención de crear versos nuevos, más frecuentemente para introducir cierta libertad en aquella métrica, que, sin duda, bien necesita, y admitiría, libertades de muchas clases, pero no, precisamente, *esa* libertad parcial (en cambio, el verso *totalmente* libre, es, en francés, de una especial belleza).

Un caso menos extremo de la tendencia a esta libertad parcial que examinamos (en cuanto al ritmo, pero no en cuanto al número de sílabas), es la práctica de introducir, en composiciones en que predominen los versos regulares, alguno de acentuación irregular.

Muchos poetas de nuestro idioma, suelen hacerlo hoy en nuestro endecasílabo. Y ello resulta feliz en ciertos casos, en que *salió*, debido a esa relación íntima del psiquismo con la expresión, que sólo el instinto poético puede sentir, aunque no siempre de un modo expresable; y, cuando no salió, cuando se hizo, en frío, por propósito (no hay que decir que también cuando fué por impotencia), es tendencia mala.

No es, pues, una paradoja nuestra conclusión de que *el verso* TOTALMENTE LIBRE, *es tendencia buena, natural, legítima* (*siempre,* repitámoslo, *que sea además, no en lugar, de la versificación reglada, y en los casos en que responda más a necesidad es-*

pontanea que a deliberado propósito); en tanto que, *el verso* PARCIALMENTE LIBRE, *podrá ser tendencia buena o mala según los casos, — existiendo un caso de verso parcialmente libre (libertad de ritmo o acentuación, sin libertad de medida), que es, en general, malo.*

En cuanto a las relaciones de esta cuestión con la actividad de la percepción métrica, y en cuanto a ciertas restricciones y reservas que, precisamente desde ese punto de vista, habría que introducir en las anteriores conclusiones, se encontrarán tratadas en el curso de este estudio, o bien el lector podrá establecerlas fácilmente.

C. V. F. — 1919.

Sobre la percepción métrica

La teoría científica de la percepción, se ha renovado y perfeccionado tanto en los últimos tiempos, que el conjunto de estudios relativos a ese punto debe citarse como uno de los esfuerzos más serios y fecundos de la psicología contemporánea. Se han puesto de relieve, entre otros, múltiples y variados hechos que demuestran la actividad del espíritu en la percepción: la complementación, y aun la sustitución de las sensaciones propiamente dichas (núcleo presentativo del percepto), por elementos representativos; el papel importantísimo, por consiguiente, de estos últimos, en las percepciones verdaderas, y no solamente en las falsas o ilusorias; el papel de la *prepercepción* y la influencia de las predisposiciones, de las preocupaciones, del hábito; las distintas maneras como percibimos un mismo objeto según los casos y según las actitudes psíquicas involuntarias o voluntarias. El percepto no es una copia pasiva; y, para él, el objeto es, más bien que un modelo, un motivo, y, a veces, un pretexto (1).

(1) Si el lector no informado quisiera enterarse brevemente de estas teorías (que, para mi estudio, tengo que suponer conocidas), no las encontrará en ninguna parte tan bien explicadas como en los *Principios de Psicología* de James.

Recibirían estas teorías, me parece, una interesante confirmación, si se las aplicara a la *percepción métrica*, que suministra muchos ejemplos relacionados. Y, por otra parte, habría en ese estudio, además del interés psicológico, un verdadero interés estético, porque la teoría de la versificación, expuesta en todos los tratados con un espíritu objetivista y mecánico, necesita ser sometida a una revisión desde este nuevo punto de vista subjetivo y tratada como cosa viva. Estudios serios y detallados de esa naturaleza, no pueden tardar en venir; en el presente, destinado tan sólo a provocar sugestiones, me limitaré a indicar algunos hechos e interpretaciones, sin preocuparme de ser completo, ni de seguir un método rigoroso, ni de inhibir las digresiones que éste excluiría.

Las sinalefas, por ejemplo, no las hace el que lee (o no necesita hacerlas): las hace el oído (1). Léase esta estrofa:

Yo, esclavo del deber, aquí en el suelo,
Presté siempre al caído algún consuelo,
Porque prestarlo, al hombre siempre es dado:
Con caridad y amor, el poderoso;
Con clemencia y piedad, el victorioso:
Con su ejemplo sublime, el desgraciado.

(1) Un poeta francés me hace notar que, en su idioma, ocurre igualmente el hecho, pero al contrario, es decir, con la diéresis, en la terminación *ion*, cuyas vocales, en verso, el oído separa, aunque se pronuncien juntas.

Si se marcan natural y correctamente las pausas, sin preocuparse para nada del número de sílabas del verso, tres sinalefas de las que contiene la estrofa

Yo,‿esclavo... prestarlo,‿al... sublime,‿el...

no se hacen en la lectura; entretanto, el que oye, las hace (si tiene oído poético), naturalmente y sin darse cuenta de ello: funde las sílabas sin la menor dificultad ni violencia, y percibe todos los versos como naturalmente armoniosos.

Es un buen ejemplo de actividad perceptiva, que complementa y modifica la nuda-sensación. En nuestro caso, no sólo hace la unión el que percibe el verso, sino que le es indiferente que el que lee marque la sinalefa o no. Hágase la experiencia (1), aun exagerando cuanto se quiera las pausas. En esta estrofa:

Cayó. En su larga carrera
Halló dudas, entusiasmos,
Insultos, loas, sarcasmos:
Indiferencia, jamás.
. . . .

un lector enfático puede detenerse muchos se-

(1) Padecen, pues, error, los autores de tantos tratados de lectura en que se aconseja tener presentes las reglas de la sinalefa para marcarla en la lectura de versos cada vez que se presente. El que lee, puede no preocuparse de esto para nada.

Por lo demás, dicho sea de paso, conozco algunos de esos trata-

gundos después de la primera palabra: al percibir el verso, el oído une (1).

Con respecto a las otras «figuras métricas», hiato, sinéresis y diéresis, podría observarse una tendencia análoga, pero débil y combatida. La razón, muy conforme con la teoría psicológica, es sencilla: en el caso de la sinalefa, esa tendencia de la per-

dos, en que se comete un error mayor: el de enseñar que es necesario conocer y tener presentes la reglas de acentuación, para leer versos. Claro es que quien se preocupó de la colocación de los acentos (instintivamente), fué el autor; y, si este versifica bien, no hay más que leer correcta y naturalmente, y el verso *sale.* Alguien me objetará que es forzoso conocer las reglas de acentuación para marcar, al leer, los acentos principales, haciéndolos más fuertes que los secundarios. Es un nuevo error, pues los acentos considerados principales no lo son porque deban ser más fuertes que los llamados secundarios, sino porque son indispensables en una clase determinada de versos, en tanto que los últimos pueden faltar. El acento de sexta sílaba, o los de cuarta y octava, son acentos principales del endecasílabo, no de tal endecasílabo determinado. He aquí uno de estos versos

Oh, ven! y si dejaste en el camino...

en que el acento de la segunda sílaba no es menos intenso que el principal de la sexta; y nada más fácil que citar ejemplos. (Son perfectamente conciliables con este hecho, acertadas observaciones de Benot a propósito de los acentos y pausas en general, y, en especial, de la acentuación del endecasílabo. V. *Prosodia Castellana y Versificación*; Carta VIII y otras.)

Naturalmente: nada de esto importa desconocer la utilidad del conocimiento de las reglas de versificación, no sólo para otros fines, sino para la misma lectura y audición de versos (corrección o atenuación de defectos; dificultades especiales; refinamientos de lectura o percepción, etc.)

(1) Naturalmente, un poco de convencionalismo concurre a producir el efecto, con la causa explicada.

cepción a hacer o a ajustar el verso modificando la nuda sensación, tiene el hábito en su favor; en los otros tres casos, lo tiene en contra.

«*Tiens! C'est en vers...!*» Esta exclamación de los espectadores en el estreno de «*Révolte*» (1), corresponde a una impresión conocida de todos: el espíritu *toma* el verso, de pronto, como la perspectiva de una figura algo complicada de Geometría del espacio; desde ese momento *se oye de una manera muy diferente,* como se ve muy distinta la figura después que ha saltado en relieve.

Los actores, hoy, recitan generalmente el verso como prosa, sin marcar pausas entre los versos ni reforzar la rima; eso explica que la impresión referida pueda tardar mucho a veces en el espectador no prevenido (2), y, sobre todo, muestra cuán

(1) Daudet: *Le Nabab,* cap. XXV.

(2) No obstante la rima. Es cierto que ésta, en muchos casos, es percibida desde luego, y provoca la percepción del verso; pero otras veces sucede lo contrario: la percepción de la medida, nos hace notar la rima, que tal vez nos viene pasando inadvertida desde largo rato; tal como en una perspectiva sombreada, el elemento inicial de la percepción de relieve podría ser, según los casos, o el claro-obscuro o los detalles geométricos.

Y, una vez producida la percepción del verso (háyasela tomado desde el principio o nó, por un elemento o por otro), medida, ritmo y rima se refuerzan, auxilian y revelan mutuamente, como en el caso del claro-obscuro y la forma. La teoría según la cual la rima tiene por principal objeto marcar el fin de los versos, y hacerlos percibir, es, pues, ya por esto sólo, parcial y simplista, aunque parta de un hecho exacto.

importante es, en tal caso, la colaboración del que percibe: es éste, en realidad, quien hace el verso; o mejor, lo rehace.

En el teatro se ve, precisamente, el caso más notable del hecho anteriormente señalado a propósito de la sinalefa; la hacemos hasta de un actor a otro, y siempre sin violencia:

Rey — Don Diego, espera,
Don Diego — ¿Qué es?
Rey — ¿No ves sangrienta una mano
Impresa en la puerta?
Don Diego — Es llano.
Rey — *(ap.)* Gutierre sin duda es.

(Calderón.)

Otras (voces) — Ya dan los jueces la señal...
Otras — La hoguera
Va a prender ya el verdugo.
García — No, no quiero:
No puede más mi corazón de fiera.
Sálvese, sí...

(Don García va a salir de la tienda, en cuyo momento suena la señal de un agudo clarín. Don García se detiene.)

Arjona — ¡El clarín!
Pueblo — ¡Un caballero!

(Zorrilla.) (1)

(1) En este ejemplo, la pausa, dada la acotación, no debe ser muy breve. ¿Contará el autor con la sinalefa, a pesar del toque de clarín? No lo creo, sobre todo teniendo en cuenta que, cuando hay voces de pueblo, se versifica por fórmula; pero de todos modos, se ve el hábito de los poetas de contar con la actividad perceptiva.

Por lo demás, somos, aunque sólo hasta cierto punto, dueños de esta acción perceptiva, y podemos ponernos en psicología de oír en verso o de oír en prosa Lo último resulta difícil una vez que se ha percibido el verso, exactamente lo mismo que en el caso de las figuras geométricas, las cuales, una vez que han sido vistas en relieve (aunque al principio nos hubiera costado mucho trabajo), ya difícilmente se pueden ver sin él. Pero, dentro de límites, podemos ponernos en una u otra actitud psicológica: la de oír en verso, o la de oír en prosa. Es interesante la introspección al respecto.

En este estudio necesito entrar frecuentemente en ciertas consideraciones sobre historia de la versificación y versificación comparada.

Siguen algunas:

Es sabido que, en nuestro idioma, cuando el verso regular pasa de cierto número de sílabas, es condición necesaria de él la posesión de acentos cuya distribución obedece, en grueso, a reglas que, a veces, son completamente fijas, y que, otras veces, consienten cierta variabilidad. Es sabido, también, que, debido a esta condición de los acentos necesarios, todos o casi todos los versos mayores (eneasílabo en adelante) pueden ser de varias clases según la acentuación que lleven; y hay, en realidad, dos o más decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos, etc., completamente distintos e inde-

pendientes. Recordado esto, cabe preguntar en qué sentido, desde este punto de vista, se efectúa la evolución de la versificación; o, si se quiere hablar en términos más llanos, cuál es la tendencia natural del verso a medida que el uso lo trabaja.

Los hechos muestran que esa tendencia (1) es a *fijar los acentos,* tanto por *desuso de ciertas formas de acentuación,* como por *desdoblamiento de versos.* Spencer hubiera encontrado aquí buenos ejemplos para su fórmula. La única dificultad para constatar el proceso, está en que, con respecto a ciertos versos, algunos idiomas llegan casi inmediatamente a la forma definitiva (o toman de idioma extranjero el verso ya hecho); otros idiomas, van lentamente, y aún, con respecto o algún verso, pueden quedarse indefinidamente en el primer período de indeterminación de acentos; pero, en general, la tendencia se ve con claridad.

Tomemos como ejemplo el endecasílabo.

Pero vamos a prescindir aquí del francés. En ese idioma, se nos presentan mezclados, en las poesías de aquel metro (2), versos de ritmo distinto, que, *si los hubiéramos de clasificar con arreglo*

(1) Mientras se manifiesta natural y espontáneamente, y antes de las posibles reformas o revoluciones ya conscientes y *voulues* (que suelen manifestarse como vueltas a lo antiguo, etc.)

(2) Recuérdese que nuestro «endecasílabo» corresponde al «decasílabo» de los franceses, quienes toman por tipo métrico el verso agudo y no el grave, y cuentan así diez sílabas donde nosotros contamos once.

a nuestra métrica, a base de acento y ritmo, dividiríamos en tres clases: endecasílabos de ritmo yámbico (los comunes en nuestro idioma), que señalo con el número 1 en los ejemplos que siguen; endecasílabos de ritmo dactílico (acento en 4.ª y 7.ª), que en nuestro idioma constituyen un verso completamente distinto e independiente (1), y que designo con el número 2; y, finalmente, versos que no entran en ninguno de nuestros tipos, y que desecharíamos como duros, flojos, etc., (número 3):

2 Rafraischissez le chastel de mon Cueur
+ 3 D'aucuns vivres de joyeuse plaisance;
1 Car faulx Dangier, avecq'son alliance,
2 L'a assiégié en la tour de douleur.
(Charles d'Orléans.)

....
1 Sur mol duvet assis ung gras chanoine
1 Lez ung brazier, en chambre bien nattée,
1 A son costé gisant dame Sydoine,
+ 1 Blanche, tendre, pollie et attaintée,
....
....
+ 3 Si je peusse vendre de ma santé
2 A ung Lombard usurier par nature,

(1) Endecasílabos de esquema dactílico:
Libre la frente que el casco rehusa,
Casi desnuda en la gloria del día,
Alza su tirso de rosas la musa
Bajo el gran sol de la eterna armonía.
(R. Darío.)

2 Faulte d'argent m'a si fort enchanté,
1 Que j'en prendrois (ce croy-je) l'adventure.

(Villon.)

1 Qui ayme Dieu, son règne et son empire,
1 Rien désirer ne doibt qu'à son honneur:
1 Et toutesfois l'homme tousiours aspire
2 A son bien propre, à son aise, et bon heur,
1 Sans adviser si point contemne ou blesse
2 En ses désirs la divine noblesse.
1 La plus grand' part appete grand avoir:
1 La moindre part souhaite grand sçavoir;
2 L'autre désire être exempte de blasme,
1 Et l'autre quiert (voulant mieulx se pourvoir)
1 Santé au corps et Paradis à l'âme.

(Marot.)

1 Heureuse lyre! honneur de mon enfance!
2 Je te sonnay devant tous en la France
3 De peu à peu; car, quand premierement
2 Je te trouvay, tu sonnoys durement;
1 Tu n'avois point de cordes qui valussent,
1 Ne qui respondre aux lois de mon doigt peussent.

(Ronsard.)

1 Je veux conter comme une de ces femmes
2 Qui font plaisir aux enfants sans souci
1 Put en son cœur loger d'honnêtes flammes.
2 Elle étoit fière, et bizarre surtout:
3 On ne savoit comme en venir à bout.
1 Rome, c'étoit le lieu de son nègoce:
1 Mettre à ses piéds la mitre avec la crosse,
1 C'étoit trop peu; les simples monseigneurs
3 N'étoient du rang digne de ses faveurs.

(La Fontaine.)

1 Ce livre errant qui va l'aile brisée
3 Et que le vent jette à votre croisée
1 Comme un grêlon á tous les murs cogné,
2 Hélas! il sort des tempêtes publiques.
. . . .
2 En attendant que le vent le remporte,
2 Ouvrez, Marie, ouvrez-lui votre porte
1 Raccomodez ses vers estropiés!
1 Dans votre alcôve á tous les vents bien close,
1 Pour un instant souffrez qu'il se repose,
1 Qu'il se réchauffe au feu de vos trépiéds.
2 Qu'à vos côtés, à votre ombre, il se couche,
2 Oiseau plumé, qui, frileux et farouche,
2 Tremble et palpite, abrité sous vos pieds!

(V. Hugo.)

2 Semez, semez de narcise et de rose,
1 Semez la couche où la beauté repose!
2 Pourquoi pleurer? C'est ton jour le plus beau!
1 Vierge aux yeux noirs, pourquoi pencher la tête
1 Comme un beau lis courbé pour la tempête,
1 Que son doux poids fait incliner sur l'eau?
1 C'est ton amant! il vient; j'entends ses pas;
2 Que cet anneau soit le sceau de sa flamme!
2 Si ton amour est entré dans son âme,
3 Sans la briser il n'en sortira pas!

(Lamartine.)

2 A ce discours le puissant Empereur,
2 Le vieux lion courroucé, le grand chêne,
2 Baisse la tête et frémit de terreur.
1 De larges pleurs brûlants, des pleurs de haine,
2 Tombent à flots dans sa barbe hautaine:
2 «Hélas! dit-il, ce faiseur de travaux,
1 Cet artisan d'exploits, mon capitaine,
1 Le bon Roland, est mort à Roncevaux.»

(Banville.)

+ 1 O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour
2 Et la blesure est encore vibrante,
+ 1 O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour,
+ 1 O mon Dieu, votre crainte m'a frappé
1 Et la brûlure est encor là qui tonne,
+ 1 O mon Dieu, votre crainte m'a frappé.
....
2 Voici mon front qui n'a pu que rougir,
2 Pour l'escabeau de vos pieds adorables,
2 Voici mon front qui n'a pu que rougir.
....
....
1 — Dalhia, lys, tulipe et renoucule—
2 S'élance autour d'un treillis, et circule
+ 1 Parmi la maladive exhalaison
1 De parfums lourds et chauds, dont le poison...
....

(Verlaine.)

Examinando esos versos, parece que el idioma francés hubiera quedado, en cuanto a este metro en el estado primitivo de indeterminación de acentos; los versos dactílicos, por ejemplo, se mezclan con los yámbicos en la versificación actual, exactamente como en la antigua; y así es, efectivamente, desde el punto de vista rítmico; pero hay una complicación.

Los franceses no miden (normalmente) por ritmo; ni tampoco (oficialmente, al menos) por acento, sino por cesura; y su decasílabo (endecasílabo nuestro) la tiene entre la cuarta y la quinta sílabas.

Así, si se leen con cuidado los ejemplos anteriores, se nota que, de Marot inclusive en adelante (con la sola excepción de Verlaine), hay, *para nuestro oído,* un acento constante *en la cuarta sílaba.* Eso depende de que, en francés, el verso que tratamos viene a ser un *verso compuesto,* como el alejandrino, del cual sólo se diferencia en que los hemistiquios que lo constituyen son desiguales. Tal era el verso heroico de la *Chanson de Roland,* en el cual, no sólo se notan fácilmente los hemistiquios separados, sino que, al fin del primero, no se contaba la *e* muda, exactamente como al fin del verso; lo que ocurría también en el alejandrino.

> Pur KarlemaigNE fist Deus vertuz mult granz,
> Kar li soleilz est remés en estant.
>
> Là ens ad un alter de sainte paternostre;
> Deus i cantat la messE; si firent li Apostle.

Los dos versos sufrieron, después, el mismo proceso que podemos llamar de individualización: la libertad anterior deja de usarse, y, al fin del primer hemistiquio, se hace de regla una cesura, en la significación francesa del término: el primer hemistiquio ha de terminar en palabra aguda; y, si termina en grave, lo que en idioma francés equivale a terminar en *e* muda, ha de haber elisión de esta final con una vocal inicial siguiente, lo que implica un acento forzoso, en cuarta sílaba para el endecasílabo y en sexta para el alejandrino.

Por la época de la *Chanson de Roland,* y después, se usaba otro tipo de acentuación, o cesura, después de la sexta sílaba. El mismo autor de quien tomamos los dos últimos ejemplos (1), nos da los siguientes de este otro tipo:

Mult tort s'est endormis li bacheliers.
La batalha e l'estorn fon remaner.
Tel conte d'Audigier que en set pou.

A pesar de todas esas complicaciones, siempre se podía ir a buscar en el francés cierta justificación de la ley de tendencia a la fijación de acentos. Poetas antiguos, *mezclaban* versos de una y otra clase (cesura después de la 4.ª, y cesura después de la 6.ª). De los de Ch. d'Orléans y de Villon, citados antes, los marcados con este signo + no llevan acento en la cuarta (ni tampoco en la sexta, algunos). Se ve, pues, que el verso de que tratamos, desde cierta época, ha progresado en el sentido de la fijación de acentos: al principio, había indeterminación; después, el tipo de acentuación en la cuarta sílaba acaba por ser adoptado para el verso francés, Sin duda nos parece más lógico (y más estético) el proceso tal como se produjo entre nosotros: la separación *de ritmos* que organizó por una parte el endecasílabo yámbico y por otra el

(1) *Histoire de la langue et de la Littérature française des origines a* 1900, publiée sous la direction de *L. Petit de Julleville,* 1896. V. vol. I.

dactílico, eliminando al mismo tiempo los otros tipos como espurios; recordamos que Marot versificaba al principio como Villon (hasta que alguien le enseñó a hacer «*la coupe féminine*») (1), y esto nos hace pensar que la tradición o el convencionalismo, más que el oído, pueden haber contribuído a fijar el tipo francés, sobre todo cuando vemos hoy a un músico espontáneo como Verlaine, ir a encontrarse con Villon, en esto también. Pero se haría notar que, ni la métrica es una parte de la geometría, ni deja de ser la misma la tendencia general (a la fijación) por haberse ejercido en una dirección diferente. Sólo que es mucho mejor dejar por ahora estas complicaciones del idioma francés, sobre cuya métrica volveremos más adelante.

Pasemos, entonces, al italiano, que es, para este metro, un idioma que interesa, por verse en él en *movimiento* el proceso «evolutivo».

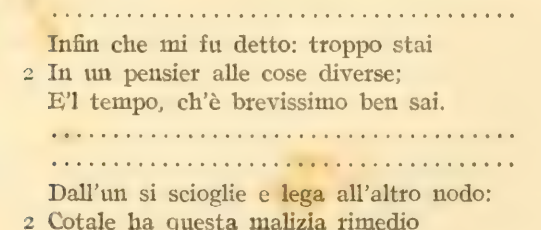
Al principio, se versificaba mezclando ritmos; los endecasílabos de las dos clases aparecen involucrados, sin perjuicio de los versos innominados. Dante:

2 Così discesi dal cerchio primaio
1 Giù nel secondo, che men loco cinghia,
1 E tanto più dolor, che pugne a guaio.
1 Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
1 Esamina le colpe nell'entrata;

(1) V., sobre este punto, *Sainte-Beuve, Tableau de la poésie française au* XVI *siècle, vol. I.*

2 Giudica e manda, secondo ch'avvinghia.
1 Dico, che quando l'anima mal nata
1 Gli vien dinanzi, tutta si confessa;
1 E quel conoscitor delle peccata
2 Vede qual luogo d'Inferno è da essa:
....
....
3 Intesi ch'a così fatto tormento
1 Eran dannati i peccator carnali
1 Che la ragion somettono al talento.
1 E come gli stornei ne portan l'ali,
1 Nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
2 Così quel fiato gli spiriti mali
1 Di qua, di là, di giù, di su gli mena:
1 Nulla speranza gli conforta mai,
3 Non che di posa, ma di minor pena.

En la misma época, Petrarca usa menos versos de 4.ª y 7.ª, pero es sólo cuestión de proporción, y los versos de esa clase aparecen mezclados con los otros:



....
Infin che mi fu detto: troppo stai
2 In un pensier alle cose diverse;
E'l tempo, ch'è brevissimo ben sai.
....
....
Dall'un si scioglie e lega all'altro nodo:
2 Cotale ha questa malizia rimedio
Come d'asse si trae chiodo con chiodo.

Después, la *tendencia* fué a usar cada vez menos el verso de 4.ª y 7.ª mezclado con el otro. (Sólo que,

en época contemporánea, sobrevino la tendencia «disolutiva» en ciertos poetas, por el fenómeno que ya hemos anunciado).

....
Nè più nel cor mi parlerá lo spirto
Delle vergini muse e dell'amore,
2 Unico spirto a mia vita raminga,
....

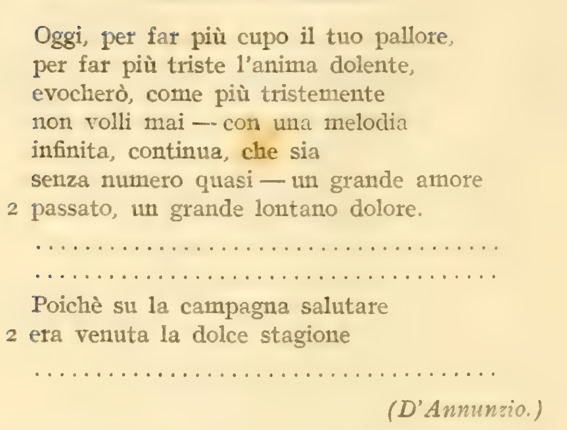
(Foscolo.)

....
Tremò, si sgomentò, non fe'parola
La misera Feronia; e, siccome era
2 Scomposta i veli e le bende e le chiome
Dell'amplesso celeste accusatrici,
....
....

(Monti.)

Ricchezza unica a lei sia la divina
Trasparenza del corpo e i delicati
Qual fil di gelsomino arti e il languente
2 Collo e le braccia cascanti. Qual face
Chiusa dentro a diäfani alabastri,
L'alma in lei splende;.................
.... in tal guisa
Al sorger de l'Eroe tacque l'impronto
Bisbigliar degli astanti; e con furtivo
2 Pavido sguardo e con moto conforme
I suoi sguardi ....
....
2 Fuggon sconfitte al tuo cenno le ruote
Dei fiammanti uragani; urlano al vento....
....
....

(Rapizardi.)



Oggi, per far più cupo il tuo pallore,
per far più triste l'anima dolente,
evocherò, come più tristemente
non volli mai — con una melodia
infinita, continua, che sia
senza numero quasi — un grande amore
2 passato, un grande lontano dolore.

. . . .

. . . .

Poichè su la campagna salutare
2 era venuta la dolce stagione

. . . .

(D'Annunzio.)

Los «dactílicos», se mezclan en diversa proporción; pero, en los poetas de versificación rigurosa, al fin del proceso, son rarísimos Lo son, por ejemplo, en Monti: y, de Leopardi, acabo de repasar media hora su libro, sin encontrar ninguno. (Ahora, en poetas contemporáneos, y de versificación más «libre», como Rappizzardi o D'Annunzio, viene a disolverse el proceso, y aparecen más dactílicos, así como los versos de acentuación indeterminada, que no admitiríamos en castellano. En teoría, se acepta aún que la acentuación en 4.ª y 7.ª es una de las tres que admite el endecasílabo, aunque con carácter más o menos excepcional.) Y, en resumen, desprendiendo la tendencia general, se observa que en el endecasílabo italiano, se ha manifestado la tendencia a la fijación de acentos, por eliminación más o menos completa de ciertos tipos

antes corrientes, si bien el proceso no ha ido tan lejos como en castellano y en portugués.

Es difícil prever si en el endecasílabo italiano, predominará la tendencia «evolucionista» hasta que los poetas y lectores se hagan, en cuanto a ese metro, tan exigentes como en nuestro idioma, o si quedará fijado en su estado actual, o si predominará la tendencia «disolvente».

Si en italiano el endecasílabo conserva todavía algo de la indeterminación primitiva, en cambio, en los otros dos idiomas latinos: el castellano y el portugués, ese metro se hace, casi desde el principio, poco menos riguroso que hoy.

El endecasílabo castellano, después de Garcilaso, puede decirse que está ya fijado, y no necesita más que un trabajo de cincelamiento de detalles. En cuanto al portugués, las octavas reales de *Os Luziadas*, aunque versificadas con más o menos dureza e imperfección, no contienen ningún verso que resulte en rigor inadmisible según la acentuación típica; sobre todo, no hay en el poema un solo endecasílabo dactílico (4.ª y 7.ª). No hay, pues, más que versos acentuados como los de hoy, en 6.ª o en 4.ª y 8.ª (1).

(1) Llama la atención la escasez de estos últimos; pero se encuentran, como por ejemplo, el último de esta octava:

Alem disso, o que a tudo em fin me obriga
É não poder mentir no que disser,
Porque de feitos taes, por mais que diga,
Mais me ha de ficar inda por dizer;

De modo que, para encontrar la confusión de acentos, tenemos que remontarnos, en castellano, a D. Alfonso el Sabio y a los imitadores de la metrificación provenzal. Amador de los Ríos (1) cree que fué aquel rey el primer poeta que empleó en España los versos endecasílabos (así como los llamados «de maestría mayor»), y que encontró su modelo en los himnos de la Iglesia y en la poesía de los trovadores provenzales.

He aquí endecasílabos de los suyos:

1 Sancta Maria os enfermos sana
3 Et os sanos tira de la via vana.
1 Dest'un miragre quero contar ora,
1 Que dos outros non deue seer fora,
3 Que Sancta Maria, que por nos ora,
1 Grande fiz na çidade toledana, ...
....
....
2 Ben vennas, mayo, con bonos sabores,
2 Et nos roguemos et demos loores
2 A'a que senpre por nos peccadores
1 Roga á Deus que nos guarde de doores.
....
2 Ben vennas, mayo, con pan e con vino
1 Et nos roguemos á a que Deus minyno
1 Troux'en sus braços, que nos de camino
2 Porque seiamos con ela festino.
....

Mas, porque nisto a ordem leve e figa,
Segundo o que desejas de saber,
Primeiro tratarei da larga terra,
Despois direi da sanguinosa guerra

(1) *Historia de la Literatura Española*, Vol. II, Ilustración IV.

Otro ejemplo posterior, en castellano propiamente dicho:

1 No en palabras los ánimos gentiles
1 No en amenazas, ni semblantes fieros
1 Se muestran altos, fuertes é viriles,
1 Bravos, audaces, duros, temederos.
2 Sean los actos non punto civiles
3 Mas virtuosos é de cavalleros,
1 É dexemos las armas feminiles
2 Abominables á todos guerreros.
2 Si los Scipiones é Decios lidiaron
1 Por el bien de la patria, ciertamente
1 Non es dubda magüer que non fablaron;
1 O si Metelo se mostró valiente.
1 Pues loaremos los que bien obraron,
1 É dejaremos el fablar noziente.

(El Marqués de Santillana.)

Se encuentran dactílicos. Pero bien pronto dejan de usarse mezclados; Boscán, el pseudo introductor de este metro, emplea algunos; pero Garcilaso, muy pocos; y así, cosa curiosa, en esta «escuela italiana» se versifica ya casi desde el principio con más rigor que en los modelos.

En el portugués, hay que remontarse, para encontrar la indistinción de acentos, hasta el rico fermento amorfo preliterario:

3 Ca os que troban, e que s'alegrar
2 Van, en o tempo que ten a calor
3 A frol consigue, tanto que se for
3 Aquel tempo, logo en trobar razon

3 Non an, nem vive en qual perdiçõ
1 Oj'eu vivo que poys m'a de matar (1).

Otro ejemplo:

....
2 en mha pousada, chegarom romeos,
3 preguntei-os e disseran por Deus
1 muito levade-lo caminh' errado
2 cá se verdade quizerdes achar
2 outro caminho conven a buscar,
1 cá nen saben aquí della mandado (2).

Hay que agregar que en los dos últimos idiomas, el proceso de fijación ha ido más lejos.

En castellano, no sólo se ha producido ya un desdoblamiento absoluto y definitivo del endecasílabo, resultando por una parte el dactílico (4.ª y 7.ª) y por otra el común o yámbico (6.ª o 4.ª y 8.ª), sino que se manifestó una tendencia incipiente al desdoblamiento del último, por la constitución del verso acentuado únicamente en 4.ª y 8.ª; pero es una simple tendencia detenida, no destinada a seguir prosperando. En portugués, la tendencia ha sido un poco más pronunciada todavía, debido a la consolidación de este verso por la rima intercalada dentro del verso (un ata-

(1) Del *Cancioneiro de Dom Diniz*. Extractado por Th. Braga: *Historia da Poesia Popular Portugueza*.

(2) Ayres Nunes, *Cancioneiro da Vaticana*. Tomado de la *Antologia Portugueza* de Th. Braga.

vismo), dando lugar a una forma que fué bastante usada (1).

En resumen: el estudio del endecasílabo nos muestra un proceso de fijación de acentos con tendencia al desdoblamiento. En el idioma francés, en un sentido (distinciones y complicaciones), y en los restantes idiomas latinos, en otro, aunque en el italiano, no obstante la prioridad de este idioma, y por causas que parece difícil explicar, ha sido menos rápido y menos completo (también, tal vez, menos evidente).

Sería fácil encontrar ejemplos de otros metros.

Antes de seguir, conviene hacer una aclaración. La tendencia es, efectivamente, a la fijación del ritmo, y, por consiguiente, a la eliminación de ciertos tipos de acentuación, los cuales, a veces, des-

(1) Sol bemfazejo lhes aquece a rama,
lucida chamma, sem ardor que mata;
banham-lhe as hastes, retratando as frontes,
limpidas fontes em ramaes de prata.

(Thomaz Ribeiro.)

Esta armonía puede imitarse en castellano. En portugués se la ha empleado mucho, y es realmente de una gran dulzura; pero su uso corriente en recitados para música la ha desacreditado, por esa complicidad en un género meloso y antipático. Y la musa revolucionaria de Guerra Junqueiro

Já tem feito barricadas
No Parnaso Lusitano.
Desempedrando as calçadas
Dos versos para piano.

aparecen, y a veces se organizan por separado, lo que da lugar al desdoblamiento de versos. Tales son los hechos. Pero la palabra *evolución*, que, tomada en el sentido Spenceriano, expresa muy bien, hay que confesarlo, esa tendencia, no tiene que hacernos pensar que, por fuerza, a más completa y definitiva fijación, corresponda mayor belleza. Un poco de plasticidad, de elasticidad, carácter de la juventud, o sea de una «evolución» no completada, puede ser preferido a la rigidez final: los insectos son, sin duda, los animales más definitivos, y no por eso los superiores. Así, pues, si bien es indudable que el verso (el reglado) se perfecciona por la fijación del ritmo, una vez que se ha salido del amorfismo primitivo hay una complejidad de casos, de grados y matices distintos, sin que el martilleo del ritmo absolutamente invariable sea la forma exclusiva, ni, siempre, la forma superior de la belleza métrica (aun para ese verso reglado, a que hasta ahora nos hemos estado siempre refiriendo.)

Y, con esa observación, se relaciona otra, que nos vuelve al tema principal de este estudio. La belleza de una u otra manera de versificar, más rigurosa o más libre; o, si se prefiere expresarse así, el efecto más o menos agradable o desagradable que nos producen, *dependen, en parte no pequeña, de nuestra actitud psicológica.* Ya lo muestra el hecho de que, por ejemplo, pueda no sernos desagradable (y hasta agradarnos positivamente) en

italiano, la mezcla, que nos desagrada en castellano, de endecasílabos dactílicos entre los yámbicos. Con respecto al italiano, depende, en parte, de como pongamos el espíritu. Más aún: así es en el mismo castellano. Precisamente hoy, poetas de nuestro idioma han iniciado tendencia a reformar nuestro endecasílabo en el sentido de la vuelta atrás; esto es: mezcla, con los oficiales de sexta y de cuarta y octava, otros dactílicos, o «mal acentuados». Esta tendencia: a veces, por espíritu de independencia u originalidad; otras, por imitación de otros idiomas; algunas, por sistema; otras, por mal oído; y, alguna, por bueno (cuando la alteración no fué *hecha*, sino que, del sentimiento poético, *salió*...) Pues bien: a pesar de estar tan fijado nuestro oído, ha bastado poco tiempo para que la acción de esta tendencia esquemáticamente regresiva (además, sin duda, de las relativas facilidades que mantiene el hábito de leer versos extranjeros), nos haya permitido *aflojar* un poco nuestro oído. Y, así, a los que lo tenemos delicado y plástico, puede hoy desagradarnos o no esa acentuación más libre, según como nos pongamos. Así, un dactílico, o un «mal acentuado», apareciendo de pronto entre endecasílabos de acentuación rigurosa, nos desagrada; pero puede no desagradarnos, y aun causarnos placer, si está en relación con la significación o el sentimiento poético. También pueden no desagradarnos, o no tanto, tales versos, si aparecen *frecuentemente* en

una poesía, o en las de un autor, debido a que, entonces, ya de antemano ponemos flojo el oído... Etc., etc.

De paso, una cuestión interesante: las personas de habla española ¿cómo perciben el verso francés? Empecemos por el verso endecasílabo, cuya rítmica comparada acabo de esbozar.

Lo primero que se observa, si se trata de hacer la experiencia en la práctica, es que una gran mayoría de las personas no perciben absolutamente el verso francés, porque no saben que la *e* muda cuenta como sílaba. Al estudiar ese idioma, se ha aprendido que esa letra no suena (como sucede, de hecho, en la conversación corriente), y, cuando se aborda el verso, se lo lee suprimiendo las *e* no acentuadas, como miden los autores de *chansonettes* o algunos reformadores modernísimos. El hecho, que he observado entre nosotros, debe de ser igualmente común en España, lo que induzco hasta de la práctica que siguen sus poetas cuando tienen que introducir en el verso alguna palabra francesa. Lo curioso es que muchísimas personas acostumbradas a leer versos franceses, cuentan las sílabas así, y, por consiguiente, puede afirmarse por este solo hecho que durante toda su vida han estado leyendo la poesía francesa como prosa y jamás han percibido su ritmo.

Pero, eliminada esa causa de error, y supo-

niendo un lector advertido, veamos qué siente al leer endecasílabos franceses.

Del análisis que hicimos más arriba, resulta que podemos representarnos los hechos suponiendo que el oído francés es, con respecto a este metro, a la vez más exigente y menos exigente que el nuestro. Más, porque pide, en la cuarta sílaba, un acento (con «cesura») que, entre nosotros, no es forzoso; menos, porque admite, en promiscuidad con los yámbicos, versos dactílicos, y aun otros sin ritmo preciso. Así, si se tratara de combinarlos con este verso, bueno en los dos idiomas:

	´		´				´		´	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

los franceses admitirían éste:

	´		´			´			´	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

y rechazarían (excepción de algún poeta) este:

	´				´				´	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Nosotros, al contrario.

Ahora bien: de lo primero, de lo que exige en más la teoría francesa, al hacer de rigor el acento en la cuarta sílaba, nosotros no nos damos cuenta al percibir. No notamos que *no se emplean* versos que no lleven ese acento, y ni sospechar[illegible]s la res-

tricción a que está sometido el poeta (1). De manera que las cosas pasan como si sólo existiera la segunda diferencia, consistente en la indeterminación casi absoluta de acentos y la consiguiente mezcla de ritmos.

Al llegar aquí, así como, para hacer esta experiencia, habrá sido necesario empezar por eliminar a las muchísimas personas que carecen de oído métrico; después, a las que oyen el verso francés falsamente por la causa que explicamos más arriba, — habrá que eliminar todavía a la gran mayoría de las restantes, las cuales no sentirán el verso francés. Pero (hablo siempre por experiencia) *algunos* oídos castellanos pueden, con un poco de hábito, adaptarse al endecasílabo francés, y percibirlo *con placer*. Y la naturaleza de esta adaptación es justamente lo que yo deseaba explicar, porque es otro notable ejemplo de los procesos a que me refiero al principio de este artículo.

La adaptación consiste (como en el caso de la adaptación al endecasílabo italiano; pero, aquí, es *muchísimo mayor el grado)* en un *relâchement* del oído; es *regresiva*: el oído se vuelve menos exigente. Pero entiéndase: no en general, sino *ad hoc*; no porque se embote en realidad y pierda su de-

(1) Exactamente como, dentro de nuestro mismo idioma, no sospechamos, por ejemplo, cuando leemos ciertos versos «sáficos» torturados, todo lo que el poeta, por convención en este caso, y no por oído, se impuso no hacer.

licadeza, para quedar así, sino porque, para esos casos, se toma *una cierta actitud psicológica.* Yo percibo, por ejemplo, estos versos como armoniosos:

> Non, non, mon Dieu! si la céleste gloire
> Leur eût ravi tout souvenir humain,
> Tu nous aurais enlevé leur mémoire:
> Nos pleurs sur eux couleraient-ils en vain?

Leo estos:

> No, no, mi Dios! si la celeste gloria
> Les quita allá todo recuerdo al fin,
> Tú nos borraras también su memoria:
> ....

Ya el segundo verso me había desagradado, por su no muy correcta acentuación; el tercero, ese dactílico que aparece tan inesperadamente, me hiere el oído.

Y sin, embargo, el esquema de los versos es exactamente el mismo:

´	´		´				´		´	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Non	non,	mon,	Dieu!	si	la	cé	les	te	gloi	re
No,	no,	mi,	Dios!	si	la	ce	les	te	glo	ria

	´		´	´			´		´
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Leur	eût	ra	vi	tout	sou	ve	nir	hu	main
Les	qui	ta͡a	llá	to	do	re	cuer	do͡al	fin

´			´			´			´	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Tu	nous	au	rais	en	le	vé	leur	mé	moi	re
Tú	nos	bo	rra	ras	tam	bién	su	me	mo	ria

Y he aquí cómo la versificación no puede tratarse exclusivamente como cosa objetiva, y es indispensable un análisis *psicológico* del proceso de la percepción métrica.

Preparamos nuestro espíritu de una manera distinta en cada caso, y, debido a esta disposición o actitud mental preperceptiva, experimentamos, en uno, agrado, y, en otro, desagrado, *no obstante oír los mismos ritmos*: es la contribución subjetiva de la percepción. Nótese que, en nuestro ejemplo, las respectivas actitudes psicológicas no son voluntarias, y el espíritu las toma por hábito, según que se disponga a leer versos en uno u otro idioma: está involucrado en eso un proceso de asociación. Pero la voluntad, dentro de ciertos límites, puede algo, sea para reforzar, sea para contrariar, y, en general, para dirigir la adaptación. Creo que yo, con más o menos esfuerzo, podría, por ejemplo, llegar a sentir endecasílabos castellanos hechos deliberadamente a la francesa; pero es claro que el resultado no pagaría el trabajo (1). En resumen: no siempre puede decirse de una manera rígida-

(1) Ciertos poetas contemporáneos están poniendo hoy a prueba en nuestro mismo idioma, la posibilidad de una cierta disolución regresiva de nuestro oído, aun dentro del verso regular.

mente absoluta que tal verso es bueno o no; que tal combinación es, o no, armoniosa; pues, si es cierto que el proceso de la percepción métrica está en nosotros formado, y tiene sus leyes, no tiene una rigidez de mecanismo ni una invariabilidad de reflejo, y, *en ciertos casos, y hasta cierto punto, polariza el verso.* Más adelante veremos ejemplos dentro del mismo idioma francés; entre tanto, el lector estaría preparado para realizar el mismo trabajo en el italiano, con el cual la comparación es más sencilla, pues los italianos no exigen al endecasílabo ninguna condición que no exijamos nosotros, y la única diferencia está en que nuestro oído es, como lo dijimos, más difícil: no admite versos dactílicos, ni aun por excepción, mezclados con los yámbicos, y repudia, o acepta con trabajo, tipos acentuales que en italiano se reciben. Tómese, pues, un poeta italiano de versificación no muy rigurosa, y nótese como muchos de sus versos no nos sonarían en castellano, y, en su idioma, suenan.

Volviendo al francés: otro verso que se presta para un estudio parecido, es el enneasílabo (1). En francés, ese verso no está sometido a regla alguna desde el punto de vista de los acentos: contar si son nueve, y está hecho. En castellano, en cambio hay varios enneasílabos, de acentuación

(1) Recuérdese siempre la equivalencia: se trata del que llaman octosílabo los franceses.

diferente; y, entre paréntesis, la causa de que ese verso no haya sido bien comprendido entre nosotros, fué precisamente el hecho de que los que lo introdujeron en la poesía «oficial», tomándolo del francés, lo introdujeron tal como se lo hace en este idioma: sin acentuación fija, completamente amorfo; en tanto que si le hubieran dado una acentuación cualquiera de las muchas que admite, se hubieran adaptado más al estado de nuestra versificación y al estado del oído castellano; sobre todo entonces. La conocidísima fábula de Iriarte:

Si el querer entender de todo
Es ridícula presunción
Servir sólo para una cosa
Suele ser falta no menor.
....

causó la mitad del descrédito de que aun no se ha librado este metro. El resto de la culpa toca a otras imitaciones hechas con el mismo criterio, como aquella de Bello:

....
¿Qué significa, raza inmunda,
Esta aldabada furibunda?
El rayo del cielo os confunda,
Y otra vez os pele y os tunda,
Y en la caverna más profunda
Del inflamado abismo os hunda!
....

y también a la incomprensión de muchos teóricos.

Si se hubiera tenido presente el estado de evolución de nuestro oído, que no tolera (salvo que lo forcemos, *aflojándolo)* la indeterminación de acentos sino en los versos cortos (1); o si, mejor todavía, se hubiera dejado a este metro formarse espontáneamente, su evolución estaría más adelantada, y, de una de sus estructuras, al menos: de la yámbica, se hubieran sacado ya (como se han sacado en el portugués) los magníficos efectos de que es capaz (2). Pero, volviendo al asunto: tómese una serie de enneasílabos franceses:

Versant du sang, versant du feu,
Le soleil de ses deux yeux louches
Contemplait ces énormes couches,
Et ce Soleil-là, c' était Dieu.

(1) En realidad, el de nueve es el límite, dentro del cual la determinación se siente como necesaria; de modo que, desde el punto de vista teórico, la equivocación pudo disculparse.

(2) Los enneasílabos castellanos son varios. Dos típicos: el anfibráquico y el yámbico, y otros derivados del segundo, que se obtienen por *hipértesis fijadas* (sin contar algún verso compuesto). El primero es un buen verso para composiciones cortas o combinaciones. De los últimos, los hay utilizables. En cuanto al yámbico, se lo ha estudiado generalmente en estrofas cantables, o en ejemplos que tenían el mismo carácter de aquéllas, es decir, la acentuación muy fija; y es tan poderosa la costumbre de no atender mucho a este verso, que no se ha presentido lo que puede dar de sí. Entre tanto, en el idioma portugués, tan semejante al nuestro, un poeta ha obtenido efectos estupendos, tanto con este verso como ¡curiosa coincidencia! con el de trece sílabas: los dos metros desdeñados de los poetas y tratadistas castellanos. Lo que ha hecho Guerra Junqueiro con el alejandrino francés, no puede probablemente hacerse en nuestro idioma por ciertas causas que más adelante

cuyo esquema es:

	´		´		´		´	
1	2	3	4	5	6	7	8	
		´			´	´	´	
1	2	3	4	5	6	7	8	9
		´			´		´	
1	2	3	4	5	6	7	8	9
	´		´	´		´	´	
1	2	3	4	5	6	7	8	

explicaré; en cambio, el enneasílabo yámbico puede tratarse como él lo ha hecho. Hay que evitar los dos extremos: disolver el ritmo, y marcarlo con demasiada persistencia y monotonía; y el procedimiento, en grueso, consiste en acentuar básicamente la cuarta sílaba y variar bastante el resto de la acentuación. Creo que se me perdonarán las siguientes transcripciones:

....
Valla commum, despenhadeiro
De lirios brancos e de sapos,
Furna onde o Nada, esse trapeiro,
Faz o armazem dos seus farrapos,
....
Quando famelica te nutres
D'um Watterloo, grandiosa presa,
Sustentas todos os abutres
Só co'as migalhas da tua mesa!
....
Servo, Fellah, Moujik, Escravo,
Plebe sem pão, mendigos nus,
....

nótense el movimiento y la fuerza de las dos estrofas que vienen:

Martyres, victimas, proscriptos,
Legião de heroes resplandecente
Que ensaguentados e maldictos
Revoluteiam febrilmente.

No seré yo quien asuma la responsabilidad de construir el «monstruo»; entretanto, percibo en

Raios no olhar, grilhoes nos pulsos,
Ao céo em brasa a fronte erguida,
Nos sete circulos convulsos
Do inferno tragico da Vida;

Todo esse exercito ululante
Que em rouco e pavido tropel
Vem pela historia humana adiante,
Desde Cain até Rossel;

Tudo o que estoira de miseria,
Tudo o que ruge na oppressão,
Desde o grilheta de Siberia
Até ao paria de Indostão;

Todo esse vomito de horrores
E de catastrophes sombrias,
Profundo atlantico de dores,
Negro Himalaia de agonias,

Todo esse lodo Deus impelle-o
Ao teu estomago sem dó:
E's a barriga de Vitellio,
Cheia das pustulas de Job!

....

....

Quando eu morrer abram-me o peito
E de'esta jaula, onde houve un leão,
Tirem, o carcere era estreito,
Meu velho e altivo coraçao.
Depois sem dó e sem respeito
Sem um murmurio de oração
Lancem-no assim, vai satisfeito.
A' valla obscura, á podridão,
Para que durma e se desfaça
No lodo amargo da Desgraça
Por quem bateu continuamente,

francés, muy bien y con placer, la armonía de ese

Como um tambor que entre a metralha
Estoira ao fim d'uma batalha,
Rouco, furioso, ancioso, ardente!

Un ejemplo de combinación:

O vento ulula... Tremem ninhos...
Na noite aziaga tremem ninhos...
— Oh, dor! oh, dor! —
A neve cae, fria d'arminhos...
Na escuridão, fria d'arminhos...
— Oh, dor! oh, dor!—
Passa maldito nos caminhos,
Fantasma negro, o cavador!

Otra combinación, precisamente con el alejandrino francés:

Ja Deus, coveiro de colossos
Oh Portugal, oh maldição!
Dia e noite martella a tumba onde os teus ossos
Na cripta do silencio eterno dormirão!

Otras estrofas:

Mar pavoroso, mar tenebroso
Profundo mar!
Furias eternas, furias eternas...
Nas ondas negras ha cavernas
Com monstros verdes a ulular...

Mar soluçante, mar trovejante,
Nocturno mar!
Ventos e frios, ventos e frios...
Nas ondas torvas ha navios
Com marinheiros a cantar...
....
....

Otra, todavía, para terminar (ésta y las dos anteriores son to-

enneasílabo amorfo (1), tanto cuando forma composiciones aislado, como en sus frecuentes combinaciones con otros versos (especialmente con el alejandrino).

La interpretación, es análoga a la del caso anterior (2).

---

madas de un poema de corta extensión: *Finis Patriæ*, escrito todo a base de enneasílabos):

> Eram de rocha viva as ameias crestadas,
> Para gigantes e condores!
> Hoje das pedras mutiladas
> Fazem cascalho nas estradas
> Os britadores.
> ....
> ....

Sin perjuicio de algunos buenos ensayos parciales, este verso, en nuestro idioma, espera todavía su poeta *.

* Esa nota es de la fecha del texto. Después, se han hecho por diversos poetas, en nuestro idioma, muy bellas aplicaciones de ese metro, en sus diversas formas (de acentuación más o menos rígida o suelta).

(1) Creo que muy pocas personas cuyo idioma nativo no sea el francés, estarán en este caso. De cualquier modo, me parece que el trabajo de adaptación es aquí más difícil todavía que en el endecasílabo.

(2) Tendría interés estudiar en general la impresión que, a las personas de oído delicado para el verso de su idioma, produce el verso extranjero. Como introducción a las experiencias que habría que hacer, figurarían algunos documentos tomados de las obras de los poetas. Recuerdo, al respecto, el juicio de Heine sobre la métrica francesa. (Esta última sería la más interesante para las comparaciones, pues es la que difiere más de las otras, como se acabará de ver más adelante). Su juicio, sobre el cual vuelve en diversos pasajes de sus Memorias, se condensa en éste: «Poco faltó para que me hiciera »cobrar aversión (un profesor que quiso enseñarle a hacer versos

Es sabido que, cuando los versos están bien hechos, basta leerlos corrientemente para que suenen. En cambio, si la acentuación es incorrecta o floja, el lector puede, hasta cierto punto, corregir

»franceses), no solamente a la poesía francesa, sino a toda la poesía... »Aun ahora, no conozco nada más insípido que el sistema de metro »en la poesía francesa... Procusto es, seguramente, el inventor de »su métrica, verdadera camisola de fuerza aplicada a pensamientos »demasiado apacibles para necesitar semejante sujeción. Hacer »consistir la belleza de un poema en dificultades de versificación »vencidas, es un principio ridículo que trae el mismo extravagante »origen. El exámetro francés, ese hipo rimado, es para mí una abo»minación. Los mismos franceses han sentido siempre lo que hay »de repugnante en ese arte contra naturaleza, infinitamente más »criminal que las monstruosidades de Sodoma y Gomorra, y sus »buenos actores se adiestran en declamar los versos de una manera »tan desarticulada como si recitaran prosa. ¿Por qué entonces »darse la inútil pena de versificar? — Es lo que pienso ahora, y es »lo que, niño presentía ya...» «Agua tibia rimada», llama más adelante a los versos franceses, en la misma obra; y ya en otra *(Alemanes y Franceses)* había explicado la gran causa que le impidió naturalizarse francés: el temor de que, convertido literariamente en un mónstruo bicéfalo, una de sus cabezas se pusiera a escandir los más artificiales alejandrinos franceses, mientras la otra dejaría brotar sus sentimientos en el metro innato, natural y verdadero de la lengua alemana.

¿A qué poesía francesa se refería? Si se trataba de lo que había llegado a ser el metro antes de la evolución romántica, se encontrarían poetas franceses que no lo contradijeran. Uno de ellos raya de la historia de la métrica francesa toda la época que va de Ronsard a A. Chenier (precursor) y a Víctor Hugo, sobre la cual, con sólo unas salvedades muy relativas para los más altos poetas, emite juicios tan violentos como los de Heine (V. el *Petit Traité de la Poesie Française*, de Banville, especialmente Introducción y Capítulos IV y V): «con excepción de los grandes hombres del siglo XVII, »Regnier, Corneille, Racine, Molière, Lafontaine, la historia de la »poesía francesa salta del XVI al XIX. Todo lo que está comprendido

el verso. Ese es un hecho bien conocido, y pueden servir de ejemplos aquellos versos, frecuentes en las poesías españolas relativamente antiguas, completamente excepcionales en los buenos ver-

»en ese intervalo NO DEBE SER LEÍDO... Porque es ya bastante difícil »aprender a hacer versos, y es siempre inútil leer obras que no pueden »enseñar más que el modo de no hacer versos!»

También podría haber tenido Heine su buena parte de razón precisamente contra ciertas tendencias de los mismos Parnasianos, que, libertadores del verso por un lado, lo «procustizaban» por otro, con exigencias y dificultades nuevas. Pero, concedido todo esto, y ya que el juicio de Heine parece general y no especial ¿no se explicará su parte de exageración por una parte de incomprensión?

El editor francés de las Memorias emite la sospecha de que Heine conociera mal las reglas de la poesía francesa, puesto que cita allí mismo el siguiente:

Où l'innocence périt, c'est un crime de vivre,

como un «verso francés». (Curioso detalle: el defecto consiste en no contar una *e* muda.) Si realmente el poeta no *sintió* (no se trata de reglas) la métrica francesa, no fué caso muy extraño: la versificación francesa es la que ha evolucionado más divergentemente, no sólo con relación a las de los otros idiomas latinos, sino también a la inglesa (tan rítmica, con relación a la ingratitud del idioma), y a la alemana; la estructura del verso francés es menos determinada por la estética que por la historia: refractaria casi, hasta ahora, al clausulado rítmico, y marcada, en las cesuras de sus versos compuestos, por la señal de las antiguas soldaduras, como la estructura de esos animales en que parece fácilmente revelarse un polizoísmo primordial. La adaptación del oído, es, pues, muy difícil en este caso. En segundo lugar, lo es siempre, aun en general, cuando se pasa de lo más a lo menos rítmico; piénsese que se trata de *deshacerse* el oído, y exactamente hasta cierto grado: lo bastante para que no disuene una mezcla de ritmos, y no tanto que se deje de percibir la armonía. Y, finalmente: *cualquier métrica que se aprende por reglas*, tiene que parecer obra de Procusto, sobre todo cuando se trata de los versos más plásticos y espontáneos. No es una paradoja: cuando un verso

sificadores modernos, y que había que leer con *cesura* (1) para que llenaran las exigencias de la acentuación. (Demás está decir que esta corrección la hace el lector gracias al oído poético, al cual pueden, cuando más, auxiliar, y jamás suplir, las reglas métricas). He aquí algunos ejemplos:

ha de llevar acentos absolutamente fijos, su teoría está pronto explicada; en cambio, cuando hay cierta libertad para trasladarlos o suprimirlos, y cuando se quieren reducir a reglas esas libertades, es una complicación. Supongamos que a un extranjero se le impusiera la tarea de aprender a acentuar nuestro endecasílabo, enseñándole todas las reglas relativas a los acentos principales, secundarios, «obstruccionistas», etc.; su impresión sería, sin duda, la de que es una especie de problema matemático versificar en ese metro; y, entre tanto, nosotros lo hacemos y lo sentimos como una expresión muy natural y espontáneamente estética del sentimiento poético.

(1) Este término *cesura* es el más ambiguo de todos los que se usan en métrica. Se le ha dado una cantidad de significados, de los cuales creo que los siguientes no son todos:

1. El corte de un pie, quedando libre una sílaba, como en el medio y en el fin del pentámetro latino.

2. El corte de un pie por paso de una o más sílabas de él al pie siguiente, y aun al verso siguiente.

3. Pausa o corte *en el verso*, sin más condición.

4. Pausa o corte *en el verso*, con alguna condición, como: *a*) reforzar un acento, inmediatamente o no inmediatamente anterior; *b*) que allí ha de terminar palabra (aguda, en consecuencia), y que, si no termina, lo que equivale a decir que será grave, habrá elisión o sinalefa de su última letra (acepción francesa más o menos corriente), etcétera.

5. Corte de un pie, cuando es compuesto de más de una palabra (acepción completamente distinta de la 2.ª) Etc., etc.

El lector cuidará de dar al término, en cada caso, la acepción adecuada al ejemplo. Así, cuando se habla de versos franceses, es la 4.ª, b; en el párrafo originario de esta llamada, es la 4.ª, a; etc.

En sus caballos y en | la muchedumbre
Y el sabor de los más | nobles manjares
Más aun el tiempo da en | estos despojos
Ven a ver como | entre su blanco y puro
El llanto largo, el des | vanecimiento. (1).

todos, versos más o menos flojos, que el lector afirma.

Con estos hechos conocidos, se relacionan dos observaciones:

1.ª Que el oído *refuerza* la corrección que hace el lector en la acentuación del verso; y aun puede llegar a *suplirla.*

2.ª Que el oído hace sobre los versos (como lo hace también el lector), un trabajo habitual, del cual el que se ha indicado no es más que el caso extremo: un trabajo sutil (aun para versos en rigor bien hechos), de mejoramiento, adaptación a tal o cual tipo que agrada, o que agrada en ese momento o en ese lugar, de manera que el que percibe, podría decirse, da a los versos la última mano.

Hablamos frecuentemente en este artículo de ritmos y cláusulas rítmicas, suponiendo informado al lector de la rítmica moderna, cuya teoría esque-

(1) Tomo estos ejemplos de una de las obras sobre versificación del señor De la Barra.

mática, familiar en los idiomas inglés y (creo) alemán, se aplica también (con más o menos variaciones en cada caso) al italiano, al castellano (desde los serios trabajos de Bello, complementados después por De la Barra), y es perfectamente aplicable al portugués (aunque no conozco obras que traten la métrica desde ese punto de vista, en dicho idioma); así como de la diferencia que separa a esa rítmica moderna *accentual*, de la rítmica *cuantitativa* de las lenguas clásicas, cuyos principios también se ha procurado introducir en los idiomas actuales sin que las tentativas hechas en tal sentido tengan nada que ver con las teorías referidas, pues ciertos términos comunes, los que designan los pies o cláusulas rítmicas, se emplean en una significación completamente distinta. Siempre sobre esa base, podemos ahora tratar dos temas que se relacionan con el asunto principal de este artículo: el valor de los ensayos modernos de versificación clásica, y la verdadera significación y alcance de la teoría rítmica del verso tal como se la ha formulado en los trabajos a que hemos hecho alusión. Empecemos por el primer punto.

Como muy bien lo establece un tratadista, las reproducciones e imitaciones de los metros clásicos, intentadas en diversas épocas, han respondido a alguna de estas tres ideas directrices:

1.º Dar una cantidad a las sílabas, en el idioma moderno de que se trate, y, hecho esto, aplicar los principios de la metrificación clásica.

2.º Aplicar esos mismos principios, considerando como largas las sílabas acentuadas, y como breves las átonas.

3.º Escoger, de los versos clásicos, aquellos que suenan agradablemente a nuestro oído, e imitar su ritmo.

Naturalmente, en la práctica estos principios pueden aplicarse con mayor o menor precisión, con mayor o menor consecuencia; aisladamente o en combinación, etc.

Primer sistema. — Consiste, como hemos dicho, en aplicar las reglas clásicas suponiendo que las sílabas, en los idiomas modernos, tienen una *cantidad* asimilable a la de las sílabas griegas o latinas. Deben buscarse los ejemplos en poetas o tratadistas que hayan tenido una idea clara de su propia teoría y que, por artificial que fuera su tendencia, por lo menos hayan sabido lo que querían hacer; no en autores como Luzán, Hermosilla y tantos que, propiamente, no han expuesto este sistema ni ningún otro, sino que han confundido los principios de la métrica moderna y los de la clásica de una manera incomprensiva. Pueden verse, pues, como un ejemplo legítimo, las «*Regolette della nuova poesia toscana*» que figuran en el apéndice de la recopilación de Carducci: *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*. Allí se explica con gran minuciosidad cuándo son, las sílabas, largas o breves, por posición, por naturaleza, etc.; con esos datos se versificará después, — en el mismo estado de

espíritu, me imagino, del que resuelve un problema de mecánica.

La absoluta artificialidad de este sistema, resalta *a priori*: esa «cantidad» convencional, es una cantidad que no sentimos, desde que en la poesía corriente, que sentimos, las diversas sílabas se equivalen; pero mucho más interesante que razonar, es recurrir al método experimental, que se practica, en este caso, buscando a algún convencido del sistema y presentándole versos neo-clásicos en los cuales, sin que él pueda sospecharlo, habremos hecho aquí y allá algunas de esas pequeñas «*friponneries*» que hacían tomar tantas precauciones a Hirsch Hyacinthe, el de Heine, contra la poca honradez de ciertos poetas alemanes (1).

(1) Recomiendo el pasaje de «*Reisebilder*» (páginas 197 a 202 del volumen II; edición francesa C. Lévy), demasiado largo para una transcripción. Trátase de un criado a quien su amo encarga de contar los pies de los versos que lee *y admira*. La tarea es ruda, y el criado desearía que todos los poetas siguieran la práctica de imprimir, como algunos lo hacen, los símbolos de los pies al principio de las poesías; pero al mismo tiempo indica el peligro, igual al que ofrecen esos sacos de dinero que salen de los bancos con el valor de su contenido escrito en la tela: todos confían, nadie cuenta por sí mismo, y, si la cuenta no está justa, nadie lo nota. El autor aparece, en este mismo pasaje, como uno «de esos poetas de ideas singulares, que no quieren ver que los pies son lo principal en poesía»; todo lo cual, viniendo de quien viene, y aunque saber cuando Heine habla en serio sea casi tan difícil para nosotros como lo hubiera sido para él mismo, me hace vagamente sospechosos ciertos ensayos de versificación clásica que, dirigidos por principios que los han hecho fracasar en los otros idiomas modernos, habrían obtenido pleno éxito en alemán — y que no estoy habilitado para juzgar.

En una poesía de esa clase, desconocida para el que ha de oirla, se agregan o quitan algunas sílabas, o se sustituyen algunas pretendidas largas por otras pretendidas breves, y viceversa; se lee, y las alteraciones no son siempre notadas. El método experimental justifica muchas cosas; realícese, pues, la experiencia, y, a condición de prepararla con cierta habilidad, se verá cuán seguro es su éxito.

Todo esto quiere decir que el primer procedimiento de que trato, me es poco simpático, porque hay casi siempre, no insinceridad, sin duda, pero mucho de *snobismo* y de otras cosas no gratas, en los que lo aplican y en los que creen gustarlo. Una observación, sin embargo: en ciertos casos, los versos clásicos hechos por tales reglas, salen armoniosos; pero es porque se adaptan, *al mismo tiempo*, a los principios de la versificación corriente, y, en ese caso, el autor se ha impuesto una tortura inútil, que el lector puede ni sospechar; por ejemplo: hay versos «sáficos» en que el poeta ha dispuesto las sílabas en cierto orden según su pretendida cantidad; pero, como esos sáficos son endecasílabos, resulta que, en el caso de que lleven los acentos donde deben llevarlos estos últimos versos, suenan como tales; y siguen sonando bien aunque sustituyamos nosotros unas sílabas por otras, cambiando su pretendida cantidad, con la sola condición de dejar los acentos en su sitio.

Y, para terminar por ahora, otra observación,

que se relaciona con el asunto principal de este artículo: no todo es convención, ilusión o engaño en los productores y consumidores de esta primera especie de versificación clásica; en ella puede encontrarse, al cabo de mucha dedicación y mucho ejercicio, un placer pobre, pero sincero y real. Sin duda, queda siempre un malentendido irreductible; nuestro placer, al leer versos clásicos modernos, será igual al que experimentamos al leer versos clásicos antiguos, y *este placer no es el mismo que los versos en cuestión estaban destinados a producir.* Cuando algún retórico, castellano por ejemplo, se extasía ante la armonía de tales versos latinos, nos causa cierta gracia o cierta irritación el pensar, ante todo, que el mismo retórico es incapaz de explicarnos, bien precisamente, en qué consistía esa armonía, y, después, que otros retóricos franceses o ingleses experimentan un entusiasmo no menor ante los mismos versos... que ellos pronuncian y hasta acentúan de una manera completamente diferente. Pero después recuerda, el que lo haya observado, que cualquier sistema de versificación, existente o creado, puede, si lo hacemos objeto de nuestra insistente y constante dedicación, hacérsenos agradable, poco o mucho (como, en general, cualquier arte, de cualquier pueblo: japonés, asirio, egipcio, o troglodita, acaba por polarizar el gusto de los especialistas, en quienes la dedicación crea, mantiene y refuerza goces estéticos bien reales y sinceros, lo que explica mu-

chas cosas, entre ellas una parte — perdón: pequeñísima! — del «milagro griego»... pero se necesitaría otro espacio que el de un paréntesis para sugerir al lector que esto podría no ser completamente una paradoja). El goce estético que es capaz de dar esa versificación, no tiene de *clásico* más que lo que pueden darle un equívoco y ciertas vagas asociaciones; pero existe: podemos hacerlo nacer por la aplicación, el hábito y la voluntad; sólo que, si este trabajo representa un proceso muy interesante para el estudio de la percepción métrica, su resultado, su *rendimiento estético*, me parece miserable.

Segundo sistema. — Aplicar los principios de la versificación clásica, poniendo sílabas *acentuadas* en el lugar de las «largas», sílabas átonas en el lugar de las «breves», y... ver lo que sale.

Este sistema, como medio de producir versos «clásicos», tiene la particularidad de que es un sistema infalible de no producirlos; si en el sistema anterior el resultado buscado era infinitamente improbable, en éste sería imposible. En efecto: nosotros sabemos que «cantidad» *no era* acento; y si los clásicos versificaban poniendo los acentos en otro lugar que las sílabas largas, entonces, ponerlos invariablemente en el lugar de ellas, es condenarse a no ponerlos donde ellos los ponían; luego, a no versificar como ellos versificaban. ¿Quiere decir esto que el sistema sea inútil, y forzosamente malo su resultado? Esa es otra cuestión.

Cuando yo era estudiante, aprendí a medir versos latinos. Estudié primero las reglas; y, después, para aplicarlas a los versos que traducíamos entonces, y cuya medida debíamos dar conjuntamente con la traducción, me acostumbré a escandirlos prescindiendo de su acentuación real (o que por tal se nos da) y poniendo los acentos en las sílabas largas; me era así más fácil determinar y grabar en la memoria la división en pies; y aun hoy, cuando trato de recordar los trozos que entonces estudiaba, me vienen, más bien que con su estructura real, con esta otra, completamente teratológica:

Huma | no capi | ti cer | vicem | pictor e | quinam
Jungere | si velit | et vari | as in | ducere | plumas

Cum subit | illi | us tris | tissima | noctis i | mago
Quæ mihi | supre | mum || tempus in | urbe fu | it

Sin duda, nunca se me ocurrió, como a J. M. Maury, sostener que así debieron acentuar y medir realmente los latinos (1); pero lo que afirmo, es que encontraba, y encuentro todavía, una armonía real en los hexámetros y en los pentámetros latinos pronunciados de ese modo; esa armo-

(1) V. en Bello (Tomo V, al fin, de las Obras Completas), el resumen y la refutación de esta ingenua teoría.

nía, compleja y difícil de describir, se matiza con una especie de *interferencia* entre la verdadera acentuación de los versos y la que yo tiendo a darles, y el resultado es positivamente agradable. Como consecuencia de ese hábito (y prescindiendo de esta última complicación), no me sonarían mal versos castellanos hechos directamente con la pseudo-acentuación que yo daba a los latinos, como estos, por ejemplo:

Surge de aquella triste noche la imagen horrenda,
Hiéreme atroz dolor, siento mi llanto correr.
Ya se acercaba la hora terrible, Ladraban los perros,
Y, alta la Luna ya, vierte su pálida luz,

que se escandirían así:

Súrge de a | quélla | tríste | nóche la i | mágen ho | rrénda;
Híereme a | tróz do | lór. || Síento mi | llánto co | rrér.
Yá se a cer | cába la | hóra te | rríble. La | drában los | pérros
Y, álta la | Lúna | yá, || viérte su | pálida | lúz.

y que vienen a responder a los principios del segundo sistema que estamos analizando, salvo la transformación, inevitable en castellano, del espondeo cuantitativo en troqueo (1) acentual,

(1) También podría transformarse en yambo acentual; pero yo no lo siento así, y me sonaría mal, sobre todo al fin de los hexámetros.

transformación que, según me doy cuenta ahora analizando mi percepción, yo atenúo mucho pronunciando muy largamente las cláusulas disílabas (quella, troz-do, Luna), separando algo sus sílabas, y reforzando un poco la última (operaciones todas que hago al pronunciar y *al percibir*).

Yo me imagino que algunos principiantes deben de empezar a medir los versos latinos por el mismo procedimiento que yo; y, si en tal caso se halla alguno de mis lectores, me inclino a creer que, de primera intención, o al menos con poco esfuerzo, va a encontrar en los anteriores versos, y en otros que podrá construir por el mismo tipo, la positiva armonía que yo percibo en ellos.

Pero sería la más torpe de las confusiones creer que ese placer se produce porque los versos sean realmente hexámetros y pentámetros clásicos. No hay tal cosa, sino que, con la versificación clásica como motivo o como pretexto, han resultado casualmente en este caso, y pueden resultar en algunos otros, no muchos probablemente, combinaciones que pueden ser agradables. Este modo de buscar versos, al azar de un mal entendido, de un *quid pro quo* voluntario, me hace pensar en un escritor que se pusiera a leer obras desde el fin al principio, o saltando dos palabras de cada tres, o de algún otro modo análogo, para ver si así se encontraba con alguna frase que tuviera sentido y resultara bella; ejemplo exageradísimo, que empleo, no para negar los resultados posibles del mé-

todo (pues yo mismo, involuntariamente, he obtenido uno apreciable de él) sino para marcar su carácter, o, en todo caso, la impresión que me produce.

Tercer sistema. — Seleccionar, entre los versos clásicos, aquellos que resulten agradables a nuestro oído, e imitar su ritmo (acentual) y sus combinaciones métricas.

Tiene de común con el sistema anterior, esto: que uno y otro van a buscar *a sabiendas* en los versos clásicos lo que sus autores no se propusieron poner. Y, así como aquél me sugirió una comparación con procedimientos artificiales de composición al azar, éste me sugiere otra, basada en un recuerdo:

Cuando yo empezaba a escribir, solía plantearme este problema: supongamos que, leyendo o escuchando, veo, oigo o interpreto mal, y, como consecuencia, entiendo algo que no es lo que el autor dijo o quiso decir. Supongamos que la frase que yo entiendo por equivocación, resulta bella o utilizable: ¿Tengo derecho a emplearla como mía?

Desde muy niño debí plantearme ese curioso problema, a juzgar por el carácter de uno de los ejemplos que recuerdo. En un drama español, se encuentran estos versos:

> ¡Osos! Cuánta gente hace hoy
> El oso sin que lo advierta.

En la primera lectura, los entendí así: Osos!

Cuánta gente hace hoy! (*hace gente,* en el sentido en que se dice, p. ej., *hace frío*); en vez de *cuánta gente hace el oso,* etc. Después, lo habré seguido entendiendo del mismo modo, como sucede a menudo por las mismas razones que nos hacen cometer muchas veces el mismo error en una suma que la primera vez nos salió equivocada. Cuando me dí cuenta del verdadero sentido, se me ocurrió (repito que era muy niño) que sería gracioso emplear la frase *cuánta gente hace,* que ya no era de Zorrilla; pero no pude vencer el escrúpulo de que, en realidad, tampoco era mía.

No sé si en otras personas el fenómeno será muy frecuente; en mí lo es, quizá porque leo habitualmente con gran rapidez. Ayer mismo, y por eso me ha venido a la memoria el hecho, leyendo en un artículo esta frase: «la Alhambra asoleada de Gautier...», la entendí de primera intención así: *la Alhambra, asoleada de Gautier...* (en el sentido en que se diría *asoleada de sol*: Gautier es quien la asolea); sin duda, de aquí se podría sacar alguna frase pasable. Creo que yo podría hacerme una especie de procedimiento de composición, dedicándome a leer muy rápidamente, y en cierta actitud psicológica especial de desatención y de fantaseo favorable al mal entendido, trozos literarios, especialmente de los muy verbosos y no demasiado claros que hoy es tan fácil encontrar. Tengo la seguridad de que sorprendería algunas frases, que quizá hasta fuera exagerado considerar como com-

pletamente ajenas; pero, aun prescindiendo de la desproporción entre el resultado y el trabajo, mantengo decididamente mi honrada opinión infantil: tampoco serían más.

Ahora bien: ir a leer las poesías griegas y latinas para buscar en ellas, conscientemente, lo que los autores no pusieron; recorrer versos y estrofas hechos en vista de la cantidad de las sílabas, para que esos versos y estrofas, cuando por casualidad nos resulten armoniosos desde el punto de vista acentual, nos sugieran alguna combinación utilizable, me parece realmente un triste procedimiento.

Ahora, en la práctica, este tercer sistema, *cuando no ha llevado a volver a descubrir los versos modernos que ya existían*, ha enriquecido nuestros idiomas con algunas combinaciones no usadas, a veces agradables; creo que no tantas, y no tanto, como si los mismos poetas se hubieran dedicado a buscar combinaciones nuevas libremente y sin la ilusión ¡que a ellos mismos los engañará tán poco! de hacer senarios y arquiloqueos, asclepiádeos y alcaicos. Pero como, al fin, hasta esa misma ilusión tiene un valor estético, sería error o estrechez cerrarse a esta tendencia. Pasemos en revista, pues, el resultado positivo obtenido por la metrificación neoclásica, en general ahora, y sin distinguir entre los procedimientos especiales empleados en los diversos casos.

Los hexámetros y pentámetros merecen, ante todo, ser tratados aparte.

Los primeros se han hecho según principios muy variados, de acuerdo, ya con uno, ya con otro de los tres sistemas, aisladamente o en combinación. En casi todos los casos, sin embargo, tienen una estructura muy parecida: un verso largo, de un número variable de sílabas, que termina por dos o más cláusulas dactílicas (en el sentido moderno o acentual) de las cuales la última es trunca:

Seis veces el verde soto coro | nó su ca | beza
.... | ´— — — | ´— —
De nardo, de amarillo trébol, de mo | rada vi | ola
.... | ´— — — | ´— —

(*Villegas.*)

I' son Mercurio, di | tutto l'o | limpico | regno
.... | ´— — — | ´— — — | ´— —
Nunzio, tragli omini varii iun | tura sa | lubre.
.... | ´— — — | ´— —
Splendor de'saggi, porto al cer | tamine | vostro
.... | ´— — — | ´— —
Si cose si canto nuovo; scol | tate be | nigni
.... | ´— — — | ´— —
O circustanti che'l | canto po | etico‿a | mate,
.... | ´— — — | ´— — — | ´— —

(*L. Dati.*)

Con muy poco hábito, esos versos agradan. ¿Por qué?

A mi juicio, por dos causas principales:

Primero, porque se parecen a los versos latinos *tales como a nosotros nos suenan* (excluyo a los franceses, que pronuncian los versos latinos, y todos los versos extranjeros, a la francesa, esto es: como si las palabras fueran agudas). Los hexámetros latinos, leídos como nosotros los leemos, tienen *casi siempre* (1) ese sonido (el espondeo final nos suena acentualmente como un dáctilo trunco):

Humano capiti pictor cer | vicem e | quinam
| ´— — — | ´— —

Jungere si velit, et varias in | ducere | plumas
| ´— — — | ´— —

Esa analogía nos hace gratos los versos, pues, por una parte, nos proporciona, como base, un hábito anterior, con la sugestión correspondiente, y, por otra, establece asociaciones clásicas.

Pero esto solo no bastaría, pues idéntica imitación acentual de otros versos clásicos nos suele resultar inaceptable; se necesita, pues, que esos

(1) Porque los poetas latinos hacían casi siempre coincidir la cantidad con la acentuación cuando era al fin del verso.

Cuando, en los idiomas modernos, se hacen pretendidos hexámetros que no tengan terminación dactílica, resultan insoportables.

versos tengan, *en sí mismos*, en su propia estructura, algún elemento de belleza capaz de prosperar con el refuerzo del hábito y la sugestión. Y aquí está la segunda causa, consistente, a mi juicio, en el ritmo dactílico.

El ritmo trisilábico tiene, en los idiomas modernos, un poder tal de sonoridad y armonía, que basta un simple toque de él para volver verso a la prosa. Cualquier frase en que ese ritmo se marque, se pone a vibrar, aunque no sea tan perfecta como éstas, por ejemplo, que tomo literalísimamente de la portada de uno de los tratados que tengo abiertos en este momento, y cuyo autor es gran admirador de los versos neo-clásicos:

RÍTMICA E METRICA
RAZIONALE ITALIANA
DI ROCCO MURARI
....
PROPRIETÁ LETTERARIA

———

AI MIEI GENITORI
QUESTA NUOVA EDIZIONE
DEL MIO PRIMO MODESTO LAVORO
GIÁ A LOR DEDICATO
RIPETA
IL SALUTO E L'AFFETTO DEL FIGLIO
DA TANTI ANNI LONTANO.

Ahora, en el hexámetro moderno, el encanto (tal como yo lo siento, al menos) viene de una particularidad especial: de que vemos desprenderse y surgir el ritmo dactílico de la indiferenciación del principio del verso: la primera parte de éste, nos aparece vaga, amorfa, de ritmo incierto; de pronto, el ritmo dactílico se esboza, se aclara, y termina afirmándose triunfante.

Este análisis da por admitido que lo único importante en los hexámetros modernos, es la parte final, y que el principio de los versos no necesitaría estar sometido a reglas precisas; pero, precisamente, creo que es así. Se puede buscar la comprobación de dos modos:

1.º Alterando, dentro de ciertos límites, hexámetros hechos. Por ejemplo: en el segundo de los que cité en castellano, pongo *claro* en vez de *amarillo*, y quedan así:

Seis veces el verde soto coronó su cabeza
De nardo, de claro trébol, de morada vïola

Constato que conservan su armonía, para asegurar la cual basta colocar al principio una masa silábica amorfa de volumen nada más que aproximadamente constante, de la cual veamos desprenderse el ritmo dactílico terminal, que aquí quedó intacto.

2.º Componiendo nosotros mismos versos de esa especie, sin preocuparnos de otra cosa que la de llenar la condición anterior. Hágase el ensayo.

y se obtendrá el efecto, salvo para aquellos que estén demasiado habituados a algún convencionalismo cuantitativo.

Con respecto al pentámetro, tal como se hace generalmente, la cuestión me resulta menos clara; me parece que, de los dos factores de la armonía del hexámetro, sólo queda aquí uno: las asociaciones clásicas, más la sugestión producida por la analogía con el sonido acentual de los pentámetros latinos. En sí mismos, los pentámetros modernos no me parecen armoniosos, y creo que no sería viable una poesía hecha en esos versos exclusivamente, en tanto que la combinación con el hexámetro, el sugerente dístico, los salva. Y, como a todo nos adaptamos en versificación, dentro de ciertos límites, acabamos por encontrar más o menos grata esa alternancia del hexámetro con otro verso de estructura indefinida, al cual no exigimos en realidad otra condición que la de ser algo más corto. Léase sinceramente alguno de los modelos más elogiados:

Quando a le nostre case la diva severa discende,
  da lungi il rombo de la volante s'ode,

e l'ombra de l'ala che gelida gelida avanza
  diffonde intorno lugubre silenzio.

Sotto la venïente ripiegano gli uomini il capo,
  ma i sen feminei rompono in aneliti.

Tale de gli alti boschi, se luglio il turbine addensa,
  non corre un fremito per le virenti cime:

immobili quasi per brivido gli alberi stanno,
e solo il rivo roco s'ode gemere.

....

....

(Carducci.)

Que nos suena esto bien, y hasta muy bien, creo que nadie puede negarlo; y a ello concurre en primera línea la riqueza dactílica de los hexámetros, en algunos de los cuales aparece ese ritmo desde las primeras sílabas. (Nótese también que, si todos fueran así, habría monotonía). Con ellos alterna un verso amorfo, opaco, sordo; y de esa alternancia resultan, para un oído delicado, hermosos efectos. Ahora, en cuanto a la condición que exigimos a ese segundo verso, repito que es casi exclusivamente la de ser algo más corto que el primero, y el lector podrá convencerse ensayando algunas alteraciones (salvo siempre que se trate de un oído habituado a algún convencionalismo cuantitativo).

Para terminar con este punto especial, una observación interesante, que muestra la plasticidad de la percepción métrica, y la insuficiencia, en estas cuestiones, del punto de vista puramente objetivo: Yo percibo con agrado, si dispongo el oído para ello, los hexámetros y pentámetros hechos como los anteriores. Si lo dispongo de otro modo, percibo con agrado, igualmente, aquéllos, de estructura bastante distinta, que cité anteriormente

y en los cuales se ponen acentos en el lugar que correspondía a las sílabas largas. Y todavía, volviendo a los primeros, puedo percibirlos de una manera especial, muy compleja, que participa de las dos anteriores: oyendo los acentos donde están, pero imaginando también otros en los lugares en que irían las sílabas largas según las reglas clásicas, de manera que esta segunda acentuación interfiere con la primera y le hace una especie de acompañamiento. Esta adaptación del oído métrico a diversos modos de percibir, constituye un verdadero fenómeno de *acomodación* perceptiva.

Fuera de los hexámetros y dísticos, creo que sólo valen algo en los ensayos neo-clásicos, aquellas combinaciones que son, sencillamente, combinaciones de versos modernos o acentuales, y que no tienen en realidad más relación con los metros clásicos que el hecho de haber sido inventadas con intención de imitarlos (generalmente siguiendo el tercer sistema, o simplemente por una analogía a veces muy libre.)

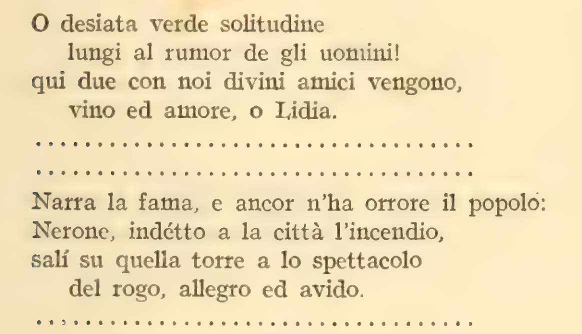
Repásese, por ejemplo, el volumen de las *Odi Barbare* (elijo el idioma italiano porque, en él, todo esto está más sistematizado que en el nuestro). Las poesías que contiene, pueden dividirse, desde el punto de vista métrico, en tres grupos:

1.º Hexámetros y pentámetros, de que ya traté (*Nella piazza di San Petronio... — Mors.*)

2.º Combinaciones que entran dentro de las

reglas de la poesía moderna, y que son, con mucho, las más numerosas. Por ejemplo:

Endecasílabos y heptasílabos, combinados de diversa manera, y que no tienen más particularidad que la de ser esdrújulos (*Ruit hora. — La torre di Nerone. — Fantasia.*) Ejemplos:



O desiata verde solitudine
   lungi al rumor de gli uomini!
qui due con noi divini amici vengono,
   vino ed amore, o Lidia.

. . . .

. . . .

Narra la fama, e ancor n'ha orrore il popolo:
Nerone, indétto a la città l'incendio,
salí su quella torre a lo spettacolo
   del rogo, allegro ed avido.

. . . .

Sáficos, que suenan para nosotros como simples endecasílabos comunes terminados por un pentasílabo (*Preludio. — Alle fonti del Clitumno — Dinanzi alle terme di Caracalla.*) Ejemplo:

A me la strofe vigile, balzante
co'l plausso e il piede ritmico ne'cori:
per l'ala a volo io colgola, si volge
      ella e repugna.

. . . .

Combinaciones variadas de versos modernos, de perfecto ritmo acentual, que se dan como alcaicos, asclepiádeos, etc. (*In una chiesa gotica. —*

Su l'Adda. — *Alla stazione* (salvo algunas estrofas.) — *Alla Vittoria* (salvo algunas estrofas). Ejemplos:

La siguiente consta de dos decasílabos compuestos esdrújulos, un enneasílabo anfibráquico y un decasílabo anapéstico:

Oh quei fanali come s'inseguono
accidïosi là dietro gli alberi,
tra i rami stillanti di pioggia
sbadigliando la luce su 'l fango!

Flebile, acuta, stridula fischia
la vaporiera da presso. Plumbeo
il cielo e il mattino d'autunno
come un grande fantasma n'è intorno.

....

Esta, de tres decasílabos, compuesto cada uno de dos pentasílabos esdrújulos (podrían considerarse como seis pentasílabos esdrújulos) y de un heptasílabo igualmente esdrújulo:

Sorgono e in agili file dilungano
gl'immani ed ardui steli marmorei,
e ne la tenebra sacra somigliano
di giganti un esercito

....

Esta otra, de dos decasílabos como los anteriores, un heptasílabo grave y otro esdrújulo:

Corri, tra'rosei fuochi del vespero,
corri, Addua cerulo: Lidia su'l placido
fiume, e il tenero amore,
al sol occiduo naviga.
....

Etc.; y, finalmente:

3.º Un residuo de combinaciones irreductibles a la buena versificación acentual (porque no se ha atendido al ritmo, porque se ha introducido algún elemento cuantitativo perturbador, o por otra causa cualquiera), y que, decididamente, tienen tendencia a ser malas (*Ideale. — Nel XXI d'aprile...*). Para darse cuenta de esto con un ejemplo, compárense las primeras estrofas de la poesía «Alla Vittoria»:

Scuotesti vergin divina, l'auspice
ala su gli elmi chini dei pèltasti,
poggiati il ginocchio a lo scudo,
aspettanti con l'aste protese?

o pur volasti davanti l'aquile,
davante i flutti de'marsi militi,
co'l miro fulgor respingendo
gli annitrenti cavalli de i Parti?

con los de «Ideale»:

Poi che un sereno vapor d'ambrosia
da la tua coppa diffuso avvolsemi,
O Ebe con passo di dea
trasvolata sorridendo via;

non piú del tempo l'ombra o de l'algide
cure su'l capo mi sento; sentomi,
o Ebe, l'ellenica vita
tranquila per le vene fluíre.

En las primeras, el ritmo acentual se sostiene fuerte y constante (1); en los últimos pasa lo mismo con los tres primeros versos; pero el cuarto, aunque conserva siempre el mismo número de sílabas, no tiene ritmo acentual fijo, y el oído más bien sufre (2).

Me falta espacio para estudiar ejemplos de otros poetas y de otros idiomas; lo expuesto basta, en rigor, para una digresión.

Resumen: la métrica neo-clásica me hace pensar en esas minas que, indudablemente, contienen algún oro; pero que no cubren, o cubren con demasiado trabajo, los gastos de explotación.

Los nombres de algunos pies clásicos han sido conservados y se usan en la teoría métrica moderna, en un sentido completamente independiente del que se les da en los ensayos neo-clásicos: en

(1) No pasa esto, sin embargo, en toda la poesía; en la última estrofa, especialmente, flaquea el ritmo del tercer verso (*Brescia leonessa d'Italia*). Algo semejante pasa con la poesía «Alla Stazione». Recíprocamente, las poesías que cité en el tercer grupo, tienen, aunque excepcionalmente, alguna estrofa del ritmo acentual típico.

(2) Pero, si se prepara, puede gustar...

una significación acentual, y no cuantitativa (1). Así, llamamos, en nuestros idiomas, pie dactílico, al que consta de una sílaba acentuada seguida de dos átonas; yámbico, al que se compone de una átona seguida de otra acentuada. Este punto de vista rítmico sirve de base a la métrica inglesa y (creo) a la alemana. En los idiomas latinos, es menos generalmente conocido; y en uno de ellos: el francés, ni siquiera, como lo veremos después, es sospechado. En el nuestro, lo introdujo Bello (2), quien lo tomó seguramente del idioma inglés. Sus trabajos han sido completados más tarde por el señor E. de la Barra (3). Es notable que, habiéndose publicado en 1835 la obra de Bello, y siendo tan bien fundada la doctrina que él y sus continuadores adaptaron con notable justeza y exactitud a nuestro idioma, sea ella aun tan poco generalmente conocida.

Bello trata el punto con gran precisión, y, si se tiene en cuenta que en su obra se aplicaban por

(1) Lo que, dicho sea de paso, es causa de confusiones (por ejemplo: habrá podido serlo para algún lector de nuestra crítica de la versificación neo-clásica). ¿Habrían predominado las ventajas sobre los inconvenientes, si, en lugar de usarse los mismos nombres de los pies clásicos con otro sentido, se hubieran inventado nuevos términos?

(2) *Principios de Ortología y Métrica de la Lengua Castellana.*

(3) *Elementos de Métrica Castellana. — Estudios sobre la versificación castellana. — Nuevos estudios sobre la versificación castellana*; etc. No conozco los trabajos del señor Vila, que mantuvo con el señor De la Barra una cuestión de prioridad.

primera vez a nuestro idioma los principios del clausulado rítmico, esa precisión y el equilibrio que siempre guardó el autor, nos admiran. En aquella época, los tratadistas ingleses confundían más o menos el punto de vista acentual con el cuantitativo, confusión que Bello supo evitar casi en absoluto. Gran sentido de lo real demuestra, por ejemplo, en los pasajes en que examina las teorías de Hermosilla y de Sicilia (1); al establecer la diferencia entre el ritmo de la poesía clásica y de la moderna (2), etc.; y aun en los puntos en que ha sido criticado (prescindiendo de la cuestión de los versos sáficos, que no podría tratarse bien sin escribir el más inútil de los libros posibles) no me parece muy seguro que no tenga razón (3).

(1) Apéndices VI y IX.

(2) Apéndice VII.

(3) V., como ejemplos, los que cita de «una práctica métrica que podría mirarse... como un vestigio de la compensación de una larga por dos breves». (*Ob. cit.*, pág. 210: cito por la Edición Oficial de 1884, cuyo volumen V es el que corresponde a esta obra.) De la Barra critica (*Estudios*... etc., Cap. III); pero, si bien parece tener razón en cuanto al último de los ejemplos, tiene que forzar mucho la interpretación de los primeros. Léanse los pasajes: al contrario de lo que sería natural, Bello matiza más su pensamiento que De la Barra, no obstante haber escrito antes, y no es absoluto, lo que da grandes ventajas en esta clase de asuntos. El ejemplo de *Don Gil de las calzas verdes*, se adapta tal vez mejor a la interpretación de Bello: el del *Alcalde de Zalamea*, decididamente:

Vente | cico | *murmura* | dor,
que lo | gozas | y andas | todo,
hazme el | *són con las* | *hójas del* | olmo,
mientras | *duérme mi* | lindo a | mor.

El señor De la Barra ha acabado de sistematizar la doctrina de su maestro, y la ha completado por muy interesantes estudios especiales. Sin duda, hay puntos en que el autor se deja llevar por el esquematismo de la teoría. Por ejemplo: para probar que los más aventajados poetas necesitarían de la métrica para examinar, corregir y mejorar sus versos, y para procurarse nuevos y variados efectos de melodía, cita esta estrofa de Rubén Darío:

Dame que aprieten mis manos
las tuyas de rosa y seda,
y ríe, y muestren tus labios
su púrpura húmeda y fresca.

y, admitiendo que el último verso es defectuoso, lo atribuye a que no es ni trocaico ni dactílico, por lo cual cree él que podría corregirse reduciéndolo al último ritmo, en esta forma:

su húmeda púrpura fresca,

Un hecho, favorable a Bello: los niños, por lo menos los de este país, usan ciertos estribillos de que se sirven en sus juegos para designar por sorteo a uno de ellos entre muchos; esos estribillos se entonan con una especie de canto monótono, tocando o designando a cada uno al mismo tiempo que se pronuncian las cláusulas que sirven de unidades rítmicas, las cuales *constan de un número variable de sílabas*; así, por ejemplo:

Pinto | pinto | caraba- | sinto || vendió su | vaca en | veinti | cinco

y el que haya oído cómo se pronuncia eso, se inclina a aceptar la posibilidad de lo que Bello admite.

Sobre todo, es indudable, en el peor de los casos, que, si queremos percibir así, podemos hacerlo.

Ahora bien: el verso original no es desagradable, por lo menos en cuanto a su ritmo, aunque contiene, sin duda, una asonancia ingrata que, por lo demás, persiste después de la corrección; el octosílabo, en castellano, no está sujeto a ritmo obligado, y el mismo autor lo reconoce así en otros pasajes, como también reconoce la facilidad con que nuestros versos admiten las alteraciones en el principio. Más abajo el autor, forzando ya más su afirmación primera, dice que «los versificadores necesitan de la métrica, por grande que sea su estro poético»; y en el ejemplo que pone (1), hace intervenir nuevamente la teoría para justificar al oído, aplicando otra vez *como reglas* al octosílabo los esquemas teóricos. (El error a evitar, es tomar los esquemas por reglas). También se deja llevar demasiado por ellos, a veces, cuando trata de los versos compuestos; en realidad, en éstos, los hemistiquios suelen presentar mucha variedad en los acentos, precisamente porque son casi siempre *cortos*; y no hay que esquematizarlos demasiado. Pero estos son pequeños detalles, que cito precisamente porque son excepcionales; y el autor, cosa rara en los espíritus sistemáticos, demuestra en general equilibrio y bastante justeza; como, por ejemplo, en la discusión que mantuvo con el señor Benot (2). Este último, sin conocer a Bello ni a sus

(1) *Estudios... etc.*, págs. 69 y siguientes.
(2) *Obs. cits.* de ambos escritores.

discípulos, había presentado como novedad un sistema de versificación por pies; y, como el escritor chileno le observara que por pies se había versificado siempre, negó el hecho, procurando refutarlo con la demostración de que ningún autor se había ajustado con estrictez absoluta a los esquemas rítmicos. Replicó De la Barra haciendo ver que, si se trataba de los versos de ritmo trisilábico, siempre se han ajustado ellos al tipo acentual de una manera bastante rigurosa, y que, por consiguiente, la métrica por pies, salvo ciertos detalles, no sería con respecto a ellos una novedad; que si, en cambio, se trataba de los versos de ritmo disilábico, era innegable que no se ajustaban en la práctica a los tipos acentuales de una manera estricta, pero tampoco era deseable que esto último sucediera (1). Si se repasa toda la polémica, resulta que, sin perjuicio de aquellos puntos en que sólo aparentemente existe contradicción, y en que tienen razón uno y otro escritor, quien la tenía fundamentalmente era De la Barra. El mismo comprendió el verdadero carácter de sus cuadros: esquemas ideales, a que tiende la realidad, pero sin ajustarse a ellos forzosamente. En el estudio de la versificación, desempeñan el mismo papel que, en las respectivas ciencias, los cuadros de las afasias; o las descripciones de los tipos de imagina-

(1) V. *Nuevos estudios, etc.*, páginas 316 y siguientes. Punto muy bien tratado.

ción (motor, visual y auditivo) a lo Charcot: la realidad no se adapta siempre a ellos; en ciertos órdenes de hechos, no se adapta nunca; pero nos ayudan a estudiarla y a comprenderla, siempre que, condición necesaria, no olvidemos que se trata de tipos teóricos, y no sea perturbada, por la concepción de éstos, la observación de los hechos.

El estudio de los versos: la métrica, podría compararse al estudio de los organismos vivos: a la historia natural.

Para conocer los animales o los vegetales, es necesario, ante todo y esencialmente, observarlos y describirlos con toda exactitud tales como son. Esta es la base; sin la descripción completa y fiel de la realidad actual como fundamento, no hay ciencia posible.

En seguida, es utilísimo el estudio de los antecedentes de esa realidad actual descrita: origen de los individuos y de las especies. Este estudio genético pone de manifiesto relaciones íntimas que sin él no podrían ni sospecharse; suministra la interpretación de múltiples hechos, y revela muchas leyes.

Finalmente: el estudio de los organismos puede facilitarse por el estudio de tipos ideales (en la clasificación).

Ahora bien: no se puede comprender bien la métrica, sin realizar y combinar esos tres estudios: el descriptivo, el histórico y el esquemático o de los tipos ideales.

El primero es la base: estudiar los versos y estrofas tales como son: dónde van de hecho los acentos; cuáles estructuras resultan agradables, y cuáles no. Este estudio, de un empirismo sano e incompleto, no sólo es el fundamental, sino que hay conveniencia en que, por algún tiempo, y mientras no haya elementos para constituir una métrica muy acabada, permanezca único. Precisamente si en nuestro idioma la teoría de la versificación por pies se constituyó poco menos que perfecta ya desde el principio, fué porque tardó en aparecer y pudo apoyarse en una colección de hechos bien estudiados porque ninguna teoría había perturbado su estudio; en tanto que, a los alemanes e ingleses, les cuesta desembarazar su métrica de las confusiones, ambigüedades y equívocos clásicos que la complicaron.

El estudio histórico, como complementario, es utilísimo; por él comprendemos mejor el tipo actual de los versos, como resultado de evoluciones consistentes en fijación de acentos, desdoblamiento de versos, fusión de versos para constituir otros compuestos, etc. Ciertas peculiaridades de la acentuación en determinados versos modernos, sólo se comprenden conociendo la formación de ellos. Bastaría, para darnos cuenta con un solo ejemplo del alcance de este estudio, recordar que, sin el conocimiento de la métrica provenzal, no comprenderíamos algunas especialidades de la moderna en nuestro idioma y en otros.

Finalmente, comprendemos mejor un verso y lo estudiamos mejor conociendo su esquema teórico; esta manera de analizar los versos, familiar a los alemanes e ingleses, usada también en italiano, es poco usual en nuestro idioma no obstante el valor de las sistematizaciones a que me estoy refiriendo, las cuales — siempre en ese carácter esquemático — por su gran precisión, pueden considerarse poco menos que definitivas.

Pero ahora, bien salvado y puesto de relieve el mérito de ellas, tengo que hacer mi observación fundamental.

Sin duda, el mejor plan para estudiar los versos de un idioma, o un verso dado, es el que acabo de indicar: primero, estudiarlo tal como es, tal como lo hacen los buenos poetas y lo gustan los buenos oídos; segundo, seguir la historia de su formación y modificaciones hasta el estado actual; tercero, referirlo a su esquema teórico, para comprenderlo mejor. Pero falta un nuevo elemento, que nunca se ha estudiado, conscientemente al menos, y es el elemento psíquico: la manera como el espíritu percibe ese verso: la acción y los efectos de la actividad perceptiva; *lo que el espíritu hace con el verso, al percibirlo.* Y, para comprender lo que puede dar este punto de vista, vamos a ver cómo modifica y complementa la teoría rítmica del verso, y cómo no está todo dicho cuando, con un criterio puramente objetivo, se han construído los cuadros rítmicos de un modo preciso y per-

fecto. Me concretaré a dos puntos: la percepción del ritmo, y la percepción de los versos compuestos.

Si se confrontan con los cuadros del señor De la Barra, los que traen otras obras escritas en uno cualquiera de los idiomas en que se usan esos cuadros rítmicos, y si se compara el análisis de ciertos versos tal como lo hacen unos y otros autores, se notará en ciertos casos una discrepancia que podría llamar mucho la atención.

Por ejemplo: De la Barra trae el siguiente como un verso anfibráquico:

Y juntos cabalgan y juntos se alejan

analizado en esta forma:

— ´— — | — ´— — | — ´— — | — ´— —

Pero un tratado italiano llama a éstos:

Dagli antri muscosi, dai fori cadenti,
Dai boschi, dall'erte fucine stridenti,
Dai solchi bagnati di servo sudor...,

dodecasílabos dactílicos con anacrusis monosilábica, y los analiza así:

u | ´— u u | ´— u u | ´— u u | ´— u

No obstante, son iguales al primero.

Un tratado inglés muestra como estos versos, siempre del mismo tipo:

There came'to the shore'a poor ex'ile of E'rin,
The dem'on his thin'robe was heav'y and chill!

pueden analizarse, sea como anfibráquicos, sea como dactílicos con anacrusis.

Consideramos anapésticos estos versos:

Orientales: ¡la patria o la tumba!
Libertad, o con gloria morir.



pero el mismo autor italiano analiza estos:

Miser quei che in sua vita non colse
Un fior mai dalla speme promesso!

como dactílicos con anacrusis bisilábica, así:

u u | ´— u u | ´— u u | ´— u

Y así en muchísimos otros casos.

¿Cuál es la causa de estas diferencias?

A primera vista podría pensarse que ellas se deben, simplemente, a que unos autores analizan bien y otros analizan mal. En nuestro caso, por ejemplo, se diría que es más lógico determinar, o, mejor, denominar el verso contando siempre desde la primera sílaba; y se agregaría que la necesidad

de considerar la anacrusis, la sienten los que, como muchos tratadistas italianos, alemanes e ingleses, no distinguen o no admiten el ritmo anfibráquico (1). Y es, sin duda, más *lógico* aquel criterio; pero: ¿de qué modo escandidos corresponden los versos a la percepción métrica real? Esta es otra cuestión, cuya solución, como vamos a verlo, es muchísimo más compleja que lo que podría hacer suponer un esquema cualquiera.

Escúchese el tic-tac de un reloj; son dos sonidos que se suceden a intervalos regulares, de intensidad o tono diferentes generalmente, aunque esto poco importa, y a los cuales vamos a llamar convencionalmente el *tic* y el *tac*. Sin que esa sucesión de sonidos varíe, nosotros podemos percibirla de dos modos; así:

.. .. | tic tac | tic tac | tic tac | tic tac | .. ..

y así:

.. .. .. tic | tac tic | tac tic | tac tic | tac .. .. ..

(1) No es ésta, sin embargo, regla universal, y hay algún tratadista extranjero que admite el anfíbraco, como lo hay también que no nombre los pirriquios, espondeos y demás pretendidos pies que son origen de confusiones. De la Barra procuró adaptar al inglés la sistematización y terminología de Bello, y lo hizo muy bien (*Estudios sobre la versificación castellana*, Cap. VI); pero supone erróneamente que una sistematización igual no se ha hecho en ningún otro idioma. Pudo hallarla por ejemplo, en Bain (*English Composition and Rhetoric)*, con la misma terminología, etc. Las dos obras son, más o menos, de la misma época. Dirigida a un escritor sincero, esta observación no importa una censura, sino un elogio.

El sonido es el mismo, pero nosotros lo percibimos de una manera o de otra, y podemos disponer el espíritu para percibir de la primera o de la segunda; podemos, en un momento de la serie, cambiar voluntariamente nuestra manera de percibir, sea instantáneamente, sea después de algún esfuerzo, y hacer, por ejemplo, esto:

.... tic tac | tic tac | tic | tac tic | tac tic | tac | tic tac | ....

El galope de un caballo nos parece confusamente compuesto de tres sonidos, uno más fuerte y dos seguidos más sordos; y podemos percibir esos sonidos, por series de a tres, sea con el más fuerte al principio, sea con el más fuerte al fin. Percibido del primer modo lo imitan unos poetas:

...... ungula | campum

y otros del segundo:

Ventre à terre: | au galop! | en avant!

Hágase el mismo experimento introspectivo con cualquier serie de sonidos algo uniforme: el ruido de una hélice, de una máquina, etc., y se notará como hay distintas maneras de percibirlo sin que el ruido mismo varíe. ¿Cuál de esas maneras es la real, la verdadera? El que sepa psicología y conozca el problema de la percepción, sabe perfectamente que esa pregunta *no tendría sentido.* Uno

y otro precepto tienen por base las mismas sensaciones; en uno y otro ha puesto el espíritu algo de su parte; todos son igualmente reales como estados del espíritu. Ahora, cuál modo de percibir será más habitual, o más útil, o más agradable, son cuestiones diferentes.

Así, pues, el tic-tac del reloj (en el supuesto de ser más fuerte o alto uno de los dos sonidos) es yámbico o trocaico, según como lo percibamos. El galope del caballo es dactílico o anapéstico, y podría ser también anfibráquico con un poco de buena voluntad. Pues, si estudiamos *la percepción métrica de hecho,* exactamente lo mismo sucede con los versos de ritmo disilábico o trisilábico.

Para no repetirnos, tomemos como ejemplo uno solo de esos ritmos, eligiendo el trisilábico en que el hecho es más claro de ver. Sea esta larga cláusula:

Del campo en el vasto tapiz esmeralda vibraban los rayos del sol; y paseando a lo lejos los ojos pacíficos, mansas las reses balaban...

Esta frase puede ser percibida con ritmo anfibráquico desde el principio al fin: *Del campo en —el vasto—tapiz es...* etc. Pero también puede ser percibida de otras muchísimas maneras. Ejemplos:

Tomando el ritmo dactílico desde la segunda sílaba (como un caso de anacrusis en cuanto a la primera):

Del | *campo en el* | *vasto ta-* | *piz esme-* | *ralda vi...* etc.

Haciéndola anapéstica desde el segundo pie:

Del cam- | *po en el vas-* | *to tapiz* | *esmeral-* | *da vibra...* etc.

Pero estos casos de percepción de toda la frase con un ritmo uniforme son, todavía, los menos. Hay un número inmenso de modos de percibir esa frase, cambiando una o más veces el ritmo en el transcurso de ella, como el soldado cambia el paso en medio de la marcha. Por ejemplo, así:

Del campo en | *el vasto* | *tapiz es-* | *meral-* | *da vibra-* | *ban los ra-* | *yos del sol* | *y pasean-* | *do a lo... lejos los* | *ojos pa-* | *cíficos* | *mansas las* | *reses ba-* | *laban...*

Tomamos la frase con ritmo anfibráquico; después pasamos al anapéstico, y después, por un nuevo cambio, al dactílico.

Dejamos al lector, si quiere hacer una introspección cuidadosa, la tarea de poner otros ejemplos, en gran número.

Se pregunta ahora: ¿cuáles son las causas que determinan una u otra manera de percibir?

Son múltiples: desde luego, una de ellas es, sin duda, *la acentuación del principio de la frase*: en nuestro ejemplo, como el principio es éste: «*Del campo en*», cláusula anfibráquica, el espíritu tiene tendencia a continuar percibiendo con ese ritmo, y en muchos casos lo hace hasta el fin. Es, pues, un factor,

a) *la tendencia a continuar el ritmo inicial de la frase;* pero hay otros:

b) cierta *tendencia a hacer coincidir el ritmo con la división en palabras;*

c) la *expectativa* de lo que va a seguir, si es conocido o sospechado;

d) el *hábito;*

e) *preferencias individuales* por tal o cual ritmo;

f) *asonancias o consonancias* que esbozan versos entre la frase y determinan ciertos cortes, etc., etc.; y, además:

g) *la voluntad* de percibir de tal o cual modo, que se realiza con esfuerzo o sin él.

Ahora bien: ¿qué conclusión nos sugiere todo esto, en cuanto a la versificación? La siguiente: *en rigor,* no hay más que un ritmo disilábico y un ritmo trisilábico (como puede haber uno cuadrisilábico o pentasilábico). Cada uno de esos ritmos es percibido en la práctica, según los casos, de modos muy diversos, que varían en cada circunstancia particular; y llamar a un verso, anfibráquico, dactílico, yámbico, debe ser, en realidad, un convencionalismo, desde que, en la realidad, ese verso va a ser percibido en muchos casos de otro modo que como lo exigiría el esquema. Veamos si la observación nos lo confirma (sin perjuicio de dejar establecido desde ahora que esa afirmación no haría inútiles los esquemas convencionales, y que la convención más lógica para construirlos es la de suponer que siempre se conserve el ritmo inicial, convención que es, precisamente, la que admiten implícitamente Bello y sus discípulos).

Sea esta estrofa:

Montañesa que pasas la vida
En agreste montaña que, erguida,
Se ciñe de nieve su manto glacial,
Sin ver nunca los ricos primores
Que derraman en valle de flores
Las auras de mayo y el fuego estival;

Nosotros la consideramos como formada de decasílabos anapésticos combinados con dodecasílabos anfibráquicos:

Montañe- | sa que pa- | sas la vi- | da
. . . .
Se ciñe | de nieve | su manto | glacial
. . . .

Pero yo, por ejemplo, tengo más tendencia a percibirla así:

Montañesa | que pasas | la vida
En agreste | montaña | que, erguida
Se ciñe | de nieve | su manto | glacial,
Sin ver nunca | los ricos | primores
Que derraman | en valle | de flores
Las auras | de mayo | y el fuego es- | tival;

haciendo toda la estrofa anfibráquica en lo posible y percibiendo *seguidos* el segundo y el tercer verso, el quinto y el sexto.

También noto cierta tendencia a percibir así:

Montañesa|que pasas|la vida
En agres-|te monta-|ña que ergui-|da se ci-|ñe de nie-|ve su man-|to glacial

etc.; esto es: tomo el segundo verso con ritmo anapéstico, y sigo con este ritmo como si el tercer verso fuera continuación del segundo. Hay un pie (*-da se ci-*) que toma una sílaba al verso anterior y dos al siguiente.

Y, si deseo hacerlo, puedo percibir la estrofa de otras muchas maneras.

A la altura a que estamos en nuestro estudio, creo que puedo, para abreviar, dejar que el lector supla los ejemplos y establezca la conclusión, que es ésta: *ningún esquema métrico corresponde a la realidad, a la percepción métrica tal como se efectúa de hecho; ni podría, aun teóricamente, corresponder a ella,* porque la manera como se efectúa es variabilísima, depende de múltiples circunstancias y se manifiesta muy diferentemente según los casos, según disposiciones del momento, etc. *Todos esos esquemas son, pues, convencionales;* es tan convencional determinar, como lo hacemos ordinariamente, el ritmo de los versos teniendo en cuenta las sílabas desde el principio, como admitir, con otros tratadistas extranjeros, anacrusis que nos llevan a no contar sistemáticamente una o dos sílabas al principio de ciertos versos, etc. Ahora, la convención corriente (la de Bello y De la Barra, por ejemplo) es la más lógica, y por consiguiente la preferible para construir esquemas ideales que, siempre que no olvidemos un momento que son esquemas ideales, nos prestarán buenos servicios, sobre todo para el fin didáctico.

Una observación para terminar con este punto: hemos dicho que la escansión de los versos de acuerdo con los cuadros rítmicos, es esquemática, porque, dado un verso cualquiera, sobre todo si es algo largo, hay varias maneras posibles de percibirlo; pero hay que agregar todavía esto. *aun esas varias maneras de percibir que se dan como ejemplo, son esquemáticas.* En primer lugar, no siempre puede decirse que se percibe de una sola manera, pues dos o más tendencias pueden obrar juntas, y entonces, *al mismo tiempo,* percibimos algo así como una armonía de ritmos, una combinación de dos o más tipos de versos sobre los mismos sonidos reales. En segundo lugar, cada una de esas maneras distintas de percibir, ya ocurran aisladas o en combinación, no son *tan precisas* como nosotros podemos indicarlas por medio de nuestros signos gráficos, los cuales nos harían creer, por ejemplo, que cada sílaba está completamente unida a las anteriores y completamente separada de las siguientes, o viceversa; que es forzoso que esa sílaba esté, disyuntivamente, dentro de un pie determinado o fuera de él. Todo aquí es muchísimo más sutil: hay transiciones, medias tintas, gradaciones, que no se pueden expresar por acentos y rayas. Parte delicadísima, ésta, y sólo accesible a la introspección de artistas que sean a la vez psicólogos, merecería un análisis detallado. Mi objeto es sólo sugerir el interés psicológico y estético que ese análisis podría tener.

La otra manifestación que me proponía citar de este toque psicológico de la percepción, se relaciona con los versos compuestos.

A veces se plantea la cuestión de si una o más líneas que aparecen escritas como versos, lo son realmente, — o si, al contrario, una de ellas consta en realidad de más de un verso, o bien dos o más de ellas componen un verso. El problema se puede tratar recurriendo, sea a la historia del verso, sea al estudio esquemático de su ritmo; y este último criterio es el más seguro.

Cuando dos o más versos, independientes rítmicamente, acaban por soldarse en uno, resultan los «versos compuestos», como nuestro dodecasílabo de 7-5, o como nuestro alejandrino común.

Pero es un error suponer que un verso debe ser, disyuntivamente, compuesto o simple, sin término medio.

Así, el que dijera que los siguientes:

El hálito homicida de otoño frío
Sus risueños matices robó a las flores

son versos simples, análogos a los otros, cometería un grave error, pues aun sin recurrir a investigar el origen de esos dodecasílabos, su ritmo revela claramente que se componen de un heptasílabo y de un pentasílabo, yámbicos los dos. Pero el que dijera, basándose en este análisis, que no hay tal verso dodecasílabo de esa estructura; que son

realmente dos versos; que, por consiguiente, es un capricho escribirlos como uno, y que debieran escribirse así:

El hálito homicida
De otoño frío
Sus risueños matices
Robó a las flores

cometería un error *estéticamente* tan grande como el primero, y esa explicación simplista (que es común) sería completamente falsa.

Lo cierto es que la unión de los componentes puede ser más o menos íntima, y que, entre el caso extremo de que ella fuera una simple yuxtaposición, en el cual caso no habría verso más que en el sentido tipográfico, y en el otro caso extremo de que la unión hubiera llegado a ser indisoluble para el oído, existe en un momento dado de la evolución de un idioma una escala de casos intermedios.

Las condiciones que hacen que esa unión sea más o menos estrecha, están, en parte, en los versos mismos, y, en parte, en el espíritu del que los percibe.

Así, para poner un ejemplo de las primeras, si el autor tiene cuidado de terminar el primer hemistiquio de un verso compuesto, en palabra grave, y de evitar el encuentro de vocales en el punto de junción, creará o favorecerá en nosotros la tendencia a percibir el conjunto como un verso

solo. La práctica contraria produciría el efecto opuesto.

Pero lo que nos interesa especialmente en este estudio son las causas de la segunda especie: las de orden psicológico.

Dado un mismo conjunto de sílabas, podemos percibirlo como un verso o como más de un verso, según nuestra disposición psíquica involuntaria o voluntaria.

La disposición involuntaria puede ser producida por muchas causas; por ejemplo, por la misma manera de escribir esas sílabas, a lo que ya nos hemos referido. Así, no es siempre un simple capricho, sino un feliz instinto, el que lleva a los poetas a escribir a veces dos versos seguidos, como si constituyeran uno. De esta manera disponen al lector a percibir de una manera especial, unificadora. Exactamente igual es el caso de las estrofas: Musset, por ejemplo, ha sido criticado por haber dividido en grupos de a seis los versos de una de sus poesías escrita en alejandrinos pareados y haber separado esos grupos como si fueran estrofas; pues bien: el lector, *al percibir*, puede *hacer* esas estrofas, y es lo que el poeta instintivamente ha querido. La composición escrita así, *no se percibe del mismo modo* que escrita, como de costumbre, con todos los versos seguidos.

Ahora, los efectos de una disposición *voluntaria* son todavía más poderosos. Podemos disponer el espíritu, voluntariamente, para percibir un verso

compuesto como dos o como uno. La percepción es muy distinta en uno y otro caso.

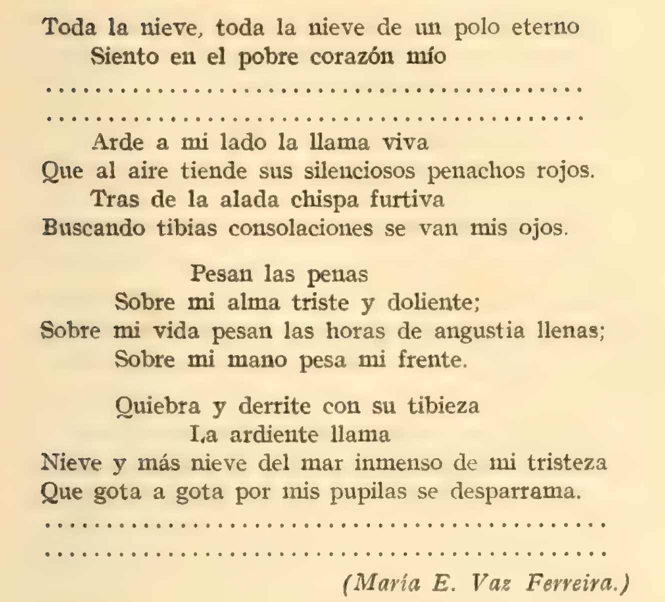
Por eso, si suponemos esta estrofa:

El hálito homicida de otoño frío
Sus risueños matices robó a las flores
Y en las viejas achiras que besa el río
Ya no cantan los pájaros (1) dulces amores.

si yo he dispuesto el espíritu para percibir un verso solo, la sílaba de más en el último verso me choca; y no si lo he acomodado a la percepción de cada línea como dos versos.

Y entre percibir como uno y percibir como dos, existen, repitámoslo, todos los grados posibles; de manera que no hay en todo esto cuadros rígidos, ni cosas que deban ser o no ser, sino gradaciones, matices y mucha plasticidad y variabilidad. Ni siquiera puede establecerse una diferencia absoluta entre pie métrico y verso propiamente dicho, pues no hay solamente pies (o cláusulas rítmicas componentes de versos) de dos y de tres sílabas, sino también mayores: De la Barra analizó los de cuatro (siguiendo la terminología tomada por analogía a los clásicos, habría que llamarlos *peones* primero, segundo, tercero y cuarto, según la colocación, respectivamente, de la sílaba acentuada). Los hay de cinco, como los que componen estas estrofas:

(1) El original, de C. Roxlo, dice «las aves».


Toda la nieve, toda la nieve de un polo eterno
Siento en el pobre corazón mío
....
....
Arde a mi lado la llama viva
Que al aire tiende sus silenciosos penachos rojos.
Tras de la alada chispa furtiva
Buscando tibias consolaciones se van mis ojos.

Pesan las penas
Sobre mi alma triste y doliente;
Sobre mi vida pesan las horas de angustia llenas;
Sobre mi mano pesa mi frente.

Quiebra y derrite con su tibieza
La ardiente llama
Nieve y más nieve del mar inmenso de mi tristeza
Que gota a gota por mis pupilas se desparrama.
....
....

(María E. Vaz Ferreira.)

Y ya no se sabe bien al llegar a éstos, y con mayor razón a los de seis y a los de siete, si se trata de pies o de versos propiamente dichos; esto es: si los versos, tales como aparecen escritos, son versos divididos en pies, o versos compuestos de otros versos. Toda determinación precisa, aquí; todo *es* o *no es* demasiado categórico, sería una falsedad, resultante de sacrificar la verdad psicológica a la simetría de un esquema.

Voy a hacer, someramente, la aplicación de todo esto a uno de nuestros versos: al alejandrino. Pero como es necesario, para comprender una de

sus formas, conocer ciertas peculiaridades y tendencias de ese verso en otro idioma en que tiene una importancia suma, va a ser necesaria una digresión sobre versificación francesa.

Los animales indígenas de las islas, que se formaron aislados e independientes de toda influencia exterior, tienen en su estructura, según es sabido, como un tipo propio que los diferencia de los demás seres vivos. Si siguiéramos nuestro símil de antes con la historia natural, diríamos que la métrica francesa es comparable, desde este punto de vista a la fauna de Australia, con la salvedad de que los versos franceses no habrían de ser comparados a marsupiales, sino, por ejemplo, a celenterados, por la estructura compuesta de algunos y por la inorganización de otros. Es realmente un fenómeno curioso que idiomas como el alemán y el inglés, tan lejanos relativamente, tengan una métrica tan semejante a la del nuestro y a la de los italianos y portugueses, en tanto que la francesa difiere tan radicalmente de todas ellas.

Las condiciones de isla han sido, si no creadas, mantenidas por la ignorancia proverbial de los franceses en cuanto se refiere a lo extranjero. Por más que este hecho sea, en lo tocante a muchas cuestiones, exagerado, y por más que se haya prestado a lugares comunes, — en lo relativo a la versificación reviste caracteres únicos. Asombra com-

probar hasta donde llega tal ignorancia, tanto en los poetas como en los críticos.

De los primeros, bastará con citar el ejemplo más grande. Sabido es que el castellano de Víctor Hugo ha dado lugar a más de una broma fácil; pero, con todo ¿qué cosa más natural que el que ese poeta, educado en España y con su estupenda intuición genial por añadidura, hubiera *sentido* la métrica española, aunque no hubiera aprendido especialmente sus más elementales reglas? Nada de eso hay, sin embargo; y es sabido que en algunas de sus obras aparecen algunos *specimen* de verso castellano más inquietantes todavía que los de prosa que aparecen en otras. Pero yo he hecho un descubrimiento:

Ningún crítico ha podido dar con la procedencia de la *vieille chanson* GALLEGA que canta Tholomyès en «Los Miserables» y que transcribo fielmente a continuación:

Soy de Badajoz.
Amor me llama.
Toda mi alma
Es en mis ojos
Porque enseñas
A tus piernas.

Pues bien: confieso que yo he descubierto el secreto. Así como para comprender el sentido, tenemos que entender algún término a la francesa (*es* en significación de *está*), mídase también a la

francesa la canción, *como si fueran agudas las palabras,* y haciendo hiatos y diéresis donde sea necesario, y resulta lo siguiente:

Soy | de | Ba | da | *józ.*
A | mor | me | lla | *má.*
To | da | mi | al | *má*
Es | en | mis | o | *jós*
Por | que | en | se | *ñás*
A | tus | pi | er | *nás.*

Aparecen, perfectos, *el metro* (hexasílabos, que los franceses llamarían pentasílabos) *y la rima.* Y se nota que el autor de la vieja canción española..., debía ser fuerte en futura versificación francesa romántica, porque no ha olvidado ni una vez la *consonne d'appui* (*j, m* y *ñ-n*).

A los mismísimos principios poéticos obedecen unos horrores que se encuentran en «*L'homme qui rit*», y que transcribo, ya analizados:

O | ra! | llo | *rá!*
De | pa | la | *brá*
Na | ce | ra | *zón*
Da | lu | ze el | *són*
. . . .
Ge | bra | bar | *zón*
De | xa, | mons | *tró,*

A | tu ne | *gró*
Ca | pa | ra | *zón*
....
O | ven! | a | *má!*
E | res | al | *má*
Soy | co | ra | *zón.*

El lector deducirá, pues, qué parentesco tendría el poeta de todas esas canciones con el que dió a la gloria de Francia *La Légende des Siècles,* — en una de cuyas piezas (1) rima, con el verbo *tomba,* la exclamación española *caramba* (con dos magníficas consonantes de apoyo), pronunciada con motivo de un tiro, no precisamente por el que lo recibe, sino por el que lo dispara. (Por lo demás, hacer rimar a la francesa las voces extranjeras, es uso de todos los poetas de ese idioma).

En cuanto a sus críticos, no conozco ninguno, no ya que sea capaz de sentir la versificación de algún idioma extranjero, sino que tenga siquiera al respecto algunas ideas elementales. Cierto es que algunos emplean frases que harían suponer lo contrario. Banville, por ejemplo, dice en su introducción: «Las proporciones de este estudio no me permiten ocuparme de la construcción de los versos en otros idiomas que en el francés». Pero dos páginas después el lector tropieza con esta afirma-

(1) *Après la bataille.*

ción: «El verso francés no se ritma, *como el de todos los otros idiomas, por un cierto entrelazamiento de sílabas breves y largas...»*, y no deja de quedar preocupado pensando en la posibilidad de que las proporciones del estudio hubieran sido un poco mayores.

Ignoran en absoluto que existan en otros idiomas teorías rítmicas propiamente dichas, sobre la base del clausulado acentual. Y, faltos de la claridad que suministran esas teorías, se dan un trabajo inmenso para expresar hechos que se podrían notar con una palabra, así como para descubrir de nuevo penosamente los que en la métrica de otros idiomas son lugares comunes. Desde el primer punto de vista, sus tratados, aun los mejores, harían creer que, como esos escritores que se someten a la condición de no usar una letra dada en una novela, los autores se impusieron la condición de escribir estudios sobre el verso sin hablar del ritmo propiamente dicho.

Hablan como si no hubiera en el mundo otro verso que el alejandrino; y, admitiendo *a priori* que es el más armonioso de los existentes y posibles, ensayan demostraciones tendientes a probar que el verso perfecto debe tener precisamente doce sílabas, ni más ni menos, para lo cual se aducen razones como éstas: que la pronunciación de doce sílabas corresponde a la duración del acto respiratorio; que doce representaciones simples sucesivas constituyen, según Wundt, el máximum que

la conciencia puede percibir en un solo acto; que el número doce es el que admite más divisores (2, 3, 4 y 6), etc., etc. (1).

La liberación del verso francés de ciertas trabas convencionales o tradicionales, se les presenta como una revolución de alcance incalculable, por ignorar que ciertos pretendidos descubrimientos de su métrica son lugares comunes en la de otros países, y que las libertades alcanzadas allá con gran esfuerzo, son cosa adquirida en otras partes desde que hay idioma. Todo ello suele indignar a algunos críticos extranjeros (2), que, sin duda, tienen cierta razón; pero, como los puntos de vista simpáticos valen más que los antipáticos, es preferible tomar otra actitud y admirar lo que ha podido hacer tal crítico: Guyau, por ejemplo, que es el que los irrita; lo que ha podido ver, comprender y adivinar, faltándole los datos y el instrumento de estudio de que nosotros disponemos. Desde este punto de vista, el Libro III de los *Problèmes de l'Esthétique contemporaine* es sencillamente admirable. Los poetas, según Anatole France, no deben tratar demasiado de las leyes

(1) Véanse muestras de estas demostraciones, por ejemplo, en Guyau «*Problèmes... etc.*», Livre III, Chap. I, o en un reciente tratado de Braunschwig (*Le sentiment du beau et le sentiment poétique*, 1904), que es, a mi juicio, un ejemplo de lo poco útil que resulta abordar el estudio del verso sin principio alguno.

(2) Max Nordau: *Dégénérescence*; Menéndez Pelayo: *Historia de las Ideas Estéticas en España*, estudio sobre Guyau, etc.

de su arte: «pierden su gracia y su inocencia, y, como los peces fuera del agua, se debaten vanamente en las regiones áridas de la teoría» (1). Pero tampoco queda bien que traten del verso los que no son poetas, los seres puramente terrestres. Guyau estaba en condiciones privilegiadas: hombre de razón y de sentimiento: el paradógico anfibio que se necesitaría.

Sin duda, por lo que dijimos, su libro debía tener insuficiencias o errores. Además de la inevitable demostración de que el verso ha de tener doce sílabas, encontramos muchos. Se pregunta el autor, por ejemplo, «por qué el verso de diez pies (2), que ha cesado hace tan largo tiempo de bastarnos (a los franceses), ha permanecido siendo el verso heroico de otros pueblos», y ofrece una serie de razones, la mayor parte malas o insuficientes, sin darse cuenta ni sospechar siquiera que ese verso, en francés, *no es el mismo verso* que, en los otros idiomas, tiene el mismo número de sílabas, pues en castellano, en italiano, en portugués, en inglés, el verso heroico es un verso simple de ritmo yámbico, mientras en francés lo que existe es un verso compuesto (dividido entre cuarta y quinta), que, si se lo considerara como uno solo, no tendría ritmo fijo y oscilaría entre el ritmo yámbico y el dactílico. Poco importa el número de sílabas; son

(1) *Le jardin d'Epicure.*
(2) Pies, por sílabas: el endecasílabo.

diferentes versos,—y lo sorprendente sería que el antiguo 4-6 de la Chanson de Rolland pudiera suplir a nuestro libre y rítmico endecasílabo; pero, por no conocer la teoría del ritmo, los franceses ni sospechan la diferencia. En otra nota, Guyau *descubre* que podrían existir versos sin rima, y que ésta es menos esencial al verso que el ritmo; el hecho es una banalidad para nosotros (hagamos constar, de paso, que las demostraciones de Guyau son excelentes). Por desconocer la teoría del ritmo, comete otra clase de errores, como al analizar este verso:

Les dieux dressés voyaient grandir l'être effrayant,

donde dice que, si se prescindiera totalmente de la cesura media, y se lo leyera, como lo quieren algunos, así:

Les dieux dressés—voyaient grandir—l'être effrayant,

el verso se volvería cojo y banal. Aquí tiene razón en el sentido de que ese verso, percibido así y *combinado con alejandrinos comunes*, queda mal sin duda (no obstante las teorías o la autosugestión de tantos reformadores); pero de lo que no se da cuenta es de que eso no pasa porque el verso en cuestión sea malo en sí, sino *porque es otro verso*, que, combinado con otros semejantes a él, de ritmo cuadrisilábico (tripodia del 4.º peón), quedaría muy bien, como lo veremos en breve. Por la misma razón (desconocimiento de los principios generales

del ritmo), procede con mucha ligereza cuando elimina como inarmónicos los versos de cierto número de sílabas, eligiendo los ejemplos sin plan y al azar. Así, para probar que «el verso de trece pies (1) no es justificable», se limita a poner y a condenar este ejemplo:

Le chant de l'orgie—avec des cris au loin proclame
Le beau Lyrios—le Dieu vermeil comme una flamme,

verso compuesto que no fué una *trouvaille* de Banville en materia de armonía; pero hubiera valido la pena de analizar otros tipos de versos con ese mismo número de sílabas; por ejemplo: uno que tuviera el corte de nuestro alejandrino castellano:

Et le chant de l'orgie—proclame avec des cris

También lo vemos alguna vez, aunque por gran excepción, no bien libertado de ciertos convencionalismos franceses de orden ínfimo (justificación de la regla de no hacer rimar el singular con el plural, a causa de que «la diferencia fundamental »del número y del género debe ser respetada en »la rima, precisamente porque la rima trata de »producir sobre el espíritu la impresión de seme»jante» (2). Pero todo eso es secundario al lado

(1) Pies, por sílabas. Para nosotros, de catorce.

(2) En cambio, otra observación, que aparece al lado de aquélla, sobre el papel de las consonantes sordas, las cuales, no obstante no pronunciarse, «existen siempre para el espíritu, aun cuando el oído no las oiga», y perturban la rima — es exacta, porque, como lo sostenemos en este estudio, todo no está en la sensación.

del acierto, del hermoso equilibrio, del fino y seguro sentido artístico con que el autor ha conducido sus análisis, manteniéndose a igual distancia del tradicionalismo irracional y pueril por una parte, y, por otra, de ciertas exageraciones innovadoras de tendencia disolvente,—que, entre paréntesis, no por eso dejaron de seguir desarrollándose. Naturalmente, lo principal de esos análisis se refiere al verso alejandrino, pues de los tres versos de uso, es decir: el de ocho sílabas, el de diez y el de doce (según la nomenclatura francesa), el último es como el verso por autonomasia.

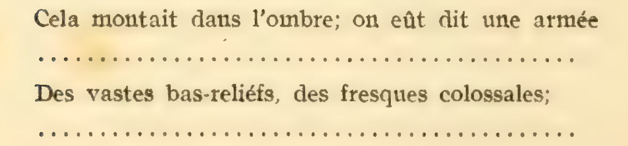
El antiguo alejandrino, antes de la reforma romántica (y quien dice alejandrino dice, casi, la versificación francesa), era (salvo el caso individual de algunos poetas) el instrumento más antiartístico que pueda imaginarse: la monotonía del ritmo; la cesura matemática con fuerza obligatoriamente superior o no inferior a la de todos los otros acentos; la insoportable coincidencia forzosa del pensamiento con el verso y con los cortes del verso, y, para colmo, la rima pareada, hacían de él un verso, no ya solamente destituído de toda condición armónica positiva, sino con cualidades negativas; más que un verso no poético: un verso antipoético, inferior a cualquier prosa; pura y simplemente lo que Heine ha descrito.

Y, entretanto, el hermoso y sonoro verso de Hugo, cuya plasticidad puede considerarse ilimitada, y cuya tonalidad se adapta a todas las cla-

ves; ese verso que contiene una potencialidad de expresión infinita, no es, como tan bien lo han demostrado el mismo Guyau, Renouvier y otros críticos, un verso propiamente nuevo, sino un desarrollo, un perfeccionamiento del verso clásico (1). ¿En qué consistió, pues, la reforma de que resultó ese mejoramiento? El punto nos interesa extraordinariamente, porque *el secreto está en una manifestación de la actividad perceptiva, de la índole de las que estudiamos en este artículo.* Y fué el mismo Guyau el que estuvo a punto de resolver el problema: su comparación con el *contrapunto* es la mejor aproximación teórica, después de la cual las explicaciones se han desenfocado.

Veamos en qué consiste la cuestión:

Recorramos, después de haberlos elegido al azar, algunos versos de Hugo; por ejemplo, los primeros de la poesía con que se abre magníficamente la *Légende des Siècles.* Algunos versos, como los que constituían el ideal clásico, tienen la cesura típica, firme a la vez por el acento, por la pausa y por el sentido:


Cela montait dans l'ombre; on eût dit une armée
....
Des vastes bas-reliéfs, des fresques colossales;
....

(1) Véase Guyau: *op. cit.* — Renouvier: *Victor Hugo le poète.*

En otros versos, la cesura es ligeramente menos firme:

> C'était de la chair vive avec du granit brut,
> Une inmobilité faite d'inquiétude,
> ....

y se va haciendo, por gradaciones, más débil y fugitiva en otros versos:

> Chaque assise avait l'air vaguement animée;
> ....
> Des vainqueurs abrutis de crime, ivres d'encens,
> ....
> J'eus un rève, le mur des siècles m'apparut.
> ....

hasta llegar a serlo tanto como en éstos:

> Ce bloc flottait ainsi qu'un nuage qui roule;
> ....
> Pétrifiée avec le chef qui la conduit.

Y de la combinación de todos esos tipos resulta la armonía incomparable del conjunto.

Ahora bien: ¿por qué y cómo agradan los versos de cesura débil? ¿Cómo los percibimos?

Desde luego, se nos ofrece una suposición extrema: que la cesura media no sea indispensable en ese verso. Tal vez al mismo reformador le cruzó vagamente esa idea en ciertos momentos; pero, si así fué, se equivocó sobre el alcance de su propia

reforma. A este respecto, una razón cara a Renan, la repugnancia a «rehacer lo que está hecho y bien hecho», me obliga a remitirme de nuevo al estudio de Guyau que estoy citando. Sus análisis son decisivos para un oído delicado y no extraviado por falsas teorías. Y, en efecto, agrego, la teoría en cuestión es radicalmente falsa: Un verso de alguna extensión, no puede ser absolutamente indeterminado desde el punto de vista rítmico; tiene que ser, o un verso compuesto, en el cual caso ha de conservar una división por lo menos, o, si es un verso simple y único, ha de estar sometido más o menos estrictamente a un ritmo determinado; podría, pues, existir un verso de trece sílabas sin cesura, pero a condición de que tuviera un ritmo, de que fuera yámbico, anapéstico, etc.; pero lo que sería imposible sería mantener un verso compuesto, como lo es el alejandrino francés, suprimiéndole totalmente la cesura y no sujetándolo en cambio a un ritmo fijo. Pero los tratadistas franceses no podían comprender esto, dada la insuficiencia de su doctrina; y, así, veremos dentro de un momento que el movimiento reformador post-hugoniano, llevado por un impulso de inercia ciega, tendió y tiende aún a destruir el verso alejandrino; y entonces apreciaremos la falsedad de la tendencia.

Otra hipótesis, totalmente opuesta, sería la de que la reforma no existiera de hecho, porque nosotros leeríamos todos los versos reforzando la

cesura, convirtiéndolos así en alejandrinos comunes del tipo clásico; que diríamos, por ejemplo:

Pétrifiée avéc | | le chef qui la conduit

reforzando la acentuación de *avec* e introduciendo una pausa, aunque repugne al sentido. Esta teoría es simplista y falsa; sólo podría admitirla quien no se diera cuenta de la verdadera naturaleza de la reforma, ni hubiera sentido jamás, en realidad, el verso romántico. No obstante, en esa teoría tan falsa, podría haber un fondo de verdad: lo que no es un hecho, podría ser una tendencia; y vamos a ver que ese fondo de verdad es a propósito para sugerir la explicación exacta.

Para llegar a ella, tenemos que apartar, de paso, una tercera teoría: la de Banville, Legouvé, Bec de Fouquiéres, etc.; a saber: que existen dos clases de alejandrinos, el clásico y el romántico, sometidos a diferentes leyes. Y, después de remitirnos nuevamente a este respecto, y por la misma razón, a la obra de Guyau, llegamos a la teoría de éste, que ciñe de tan cerca la solución del problema. Es la teoría del *contratiempo,* que no suprime totalmente la cesura: «en la música apasionada de los »modernos, los contratiempos, las síncopas, todos »los efectos sacados del ritmo desempeñan un pa»pel cada vez más grande. Sólo que, notémoslo »bien, el contratiempo no suprime en manera al»guna la medida; la impresión que produce viene

»precisamente de que el oído, que tiene el senti-
»miento exacto de la medida, adivina donde debía
»caer el tiempo fuerte; engañado primero en su
»expectativa, experimenta cierto placer en volver
»a encontrarlo, aunque retardado. Apliquemos es-
»tos principios de toda música a la música del
»verso. Los poetas que seguían a Boileau, semeja-
»ban a músicos a quienes se hubiera prohibido
»todo contratiempo; por eso su frase melódica
»había acabado por ser de una banalidad, de una
»monotonía extremas. Los efectos de ritmo debían,
»al contrario, permitir a los La Fontaine, a los
»Andrés Chénier, y sobre todo a los Víctor Hugo,
»variar indefinidamente la melodía del verso; pero
»esos efectos no deben en manera alguna destruir
»la medida y romper el equilibrio de la frase mu-
»sical. Ahora bien: la cesura y la rima son, lo sa-
»bemos, las que, en el verso, marcan la medida:
»tienen el papel de la batuta del director de or-
»questa; es necesario que se las sienta siempre, es
»necesario que la división racional del verso por
»grupos de seis sílabas subsista, aun cuando no
»se quiera poner de relieve con la voz esa división.
»El intervalo del sexto al séptimo pie es el centro
»normal del alejandrino; si, por excepción, el
»tiempo fuerte oscila a derecha o a izquierda de
»ese punto central, es sin embargo necesario que
»se sienta una cierta atracción de ese lado, una
»posibilidad de detenerse allí. Todo *enjambement*,
»hágase de un hemistiquio sobre el otro o de un

»verso sobre el otro, debe costar algún esfuerzo: »es la condición misma de su efecto. Yo debo sen»tir que franqueo una línea normal de demarca»ción. Si en música el contratiempo suprimiera la »verdadera medida, ya no sería un contratiempo: »es su irregularidad misma la que explica su efecto »psicológico, y esa irregularidad no existe sino por »comparación con la regla, lo que implica la me»dida siempre mantenida.»

El objeto de esta transcripción, que habría que completar con otros muchos pasajes, fué mostrar cómo se aproximó Guyau a la explicación real, que, a mi juicio, es la siguiente:

Cuando yo percibo un verso como éste por ejemplo, que vamos a suponer leído en alta voz por otra persona:

Pétrifiée avec le chef qui la conduit,

constituyen el elemento presentativo de mi percepción los sonidos tales como son pronunciados. Suponemos que el que lee lo hace naturalmente, *sin hacer el verso con la voz*. Mi nuda sensación se representaría, pues, así:

Petrifiée | avec le chef | qui la conduit

Pero yo he *acomodado* el espíritu para percibir alejandrinos típicos, de 6-6, y, debido a esa disposición *preperceptiva*, refuerzo, *al percibir*, el

acento de *avec*, como resultado de mi *tendencia* a percibir así:

Pétrifiée avec | le chef qui la conduit:

y mi percepción resulta una *fusión armónica de esas dos estructuras métricas.*

Si el verso está escrito y lo leemos mentalmente, las dos estructuras, tienden a ser imaginadas, las dos tienden a representarse en el espíritu, y la resultante es siempre una fusión armónica de dos estructuras en un acto perceptivo complejo. En esta complejidad armónica está el secreto estético de esos versos.

Para que esto pueda suceder, es necesario, como tan bien lo veía Guyau, que la estructura típica no haya desaparecido totalmente, pues es preciso que el verso real suministre por lo menos un pretexto presentativo al verso imaginado. Así, si analizamos nuestra impresión cuando, entre muchos alejandrinos franceses de los comunes, aparece uno como éste:

Le cardinal! — Le cardinal? — Le cardinal!

sentimos a nuestro *oído* golpear desesperadamente sobre la sexta sílaba para hacer allí la cesura:

Le cardinal! Le cár | | dinal? Le cardinal!

pero el esfuerzo perceptivo es ya demasiado

grande y artificial, por lo que, en vez de un placer produce un sufrimiento.

Tal es la razón de la armonía rica y polimorfa del alejandrino, única en el verso francés. Por no haberla comprendido, los continuadores, unos por excesiva consecuencia, erróneamente exagerada, y otros por el deseo inconsiderado de innovar todavía en lo que ya estaba bien concluído, se fueron al otro extremo. No obstante la falta de principios métricos claros, y el copioso stock de ideas equivocadas, no hubieran errado si se hubieran atenido al oído; pero lo forzaron con teorías extraviadas.

Lamento que el espacio me falte para hacer un análisis detallado de la versificación de los poetas contemporáneos; ese análisis nos demostraría plenamente la explicación que he tenido que limitarme a enunciar. Pero pueden sugerirse algunas observaciones. Así, el actual movimiento *versolibrista*, es una confusión de tendencias exactas, buenas y fecundas, con otras falsísimas.

Tienen, por ejemplo, los poetas y teóricos franceses, ideas tan poco claras sobre esas cuestiones, que es en ellos un estado de espíritu habitual el de creer que alterar la acentuación de los versos, conservando el mismo número de sílabas, es una reforma tímida; que alternar versos de diferentes medidas, es una reforma más radical, una libertad métrica mayor; y que la reforma más atrevida de todas, es prescindir en absoluto de la medida

y hacer sucederse cláusulas de longitud distinta y variable, con el oído por única regla. He aquí, como ejemplo, un párrafo de un crítico bien inteligente, en que se admite todo eso, de acuerdo con un poeta, y que cito en francés por razones que se comprenderán fácilmente: «C'est (Mallarmé) un révolu»tionnaire discret. En un petit article qu'impri»maient les *Entretiens*, il précisait les progrès vers »l'assouplissement du vers français, depuis — pour »prendre une date émouvante et respectueuse»ment significative — la mort de Victor Hugo. »L'Alexandrin, chez les plus traditionnels, est li»béré de toute police intérieure. Plusieurs se per»mettent par tact certes, mais aussi par indépen»dance, un compromis, risquant autour de l'Ale»xandrin le vers de onze et de treize. Enfin l'inté»ressante intransigeance, la fronde dejà presque »classique va au vers libre, point aux vers tout »faits de moules variés, mais au vers polymorphe, »décidément démailloté et autonome.

»Cette analyse de M. Mallarmé est judicieuse. »Mais sa conclusion est timorée. Cette liberté ac»quise du vers, il l'envisage comme bonne aux »instrumentistes de fantaisie, pour la musique de »qui il est inutile de déranger les «grandes orgues »générales et séculaires, où s'exalte l'orthodoxie». »Ces grandes orgues sont assez désaccordées et »hors de service; il n'est pas que les jouers de flûte »ou de viole qui chantent sur le vers libre; à cette »heure plus d'un poète, poète, refuse de suivre la

»mesure au métronome obsédant des romanti-»ques.» (1).

¡Qué difícil es separar lo verdadero de lo falso cuando se mezclan tan íntimamente como en esos párrafos! La reforma que el poeta y el crítico creen extrema e intransigente, el verso polimorfo decididamente *démailloté* y autónomo, es algo muy natural, muy legítimo, y (al contrario también de otra idea errónea que está más o menos implícita en el segundo de los párrafos transcriptos) esa manera de versificar no es contradictoria de la de los románticos, ni de ninguna otra sistemática; es *otra cosa*, una conquista más. Entre el verso más organizado y la libre prosa, hay todas las gradaciones posibles, y sólo los espíritus estrechos pueden creer que lo uno tendería a excluir a lo otro. Ya un poco más atrevida (todo, al contrario de lo que cree el autor) es la práctica de mezclar «versos hechos de moldes variados»; como cada uno tiene un ritmo propio y fijo, puede haber discordancias, y, para evitarlas, se necesita buen instinto métrico. Y, en aquel idioma, hasta un Lafontaine, obliga, para gustar su versificación, a *aflojar* un poco el oído, por uno de esos actos de acomodación perceptiva de que ya hemos hablado tanto. Ahora, una manera casi infalible de producir discordancias de las referidas, es «arriesgar al lado del alejandrino versos de once y de trece». (Muy a

(1) L. Mühlfeld: *Le Monde ou l'on imprime.*

menudo los versos cuya longitud difiere sólo en una sílaba, son los que menos bien se combinan, lo que se comprende fácilmente, pues por simples razones aritméticas es casi seguro que tendrán diferente ritmo (1). Pero los franceses, precisamente porque no conocen la teoría rítmica del verso moderno, no se dan cuenta de esto, y no tienen presente que una frase de veinticuatro sílabas, de ritmo trisilábico, se combina perfectamente con una de seis sílabas del mismo ritmo, en tanto que una trisilábica de doce y una disilábica de once se combinarán mucho menos bien). Finalmente, la reforma que nuestro autor considera más tímida: «l'Alexandrin... libéré de toute police intérieure», es decir: el alejandrino sin acentuación ni división determinada, sin más condición que la de tener su número de sílabas, es la más grave, la más violenta; teóricamente, la más irracional, y, prácticamente, para el oído, la más inaceptable. Lo más que tolera el oído es el verso de nueve sílabas, en materia de verso amorfo; más allá de ese número, una organización cualquiera, de orden acentual, es condición indispensable.

Por eso, si se toma un libro de los nuevos poetas, escogiéndolo entre los de aquellos que han empleado indistintamente todos los procedimientos de composición que acabamos de pasar en revista, o

(1) Sin que esto quiera decir que sea regla que ritmos disilábicos repugnan a combinarse con trisilábicos.

los principales (por ejemplo: *Les forces tumultueuses*, de Verhaeren), el lector de oído fino y libre criterio, nota esto: que cuando el poeta versifica *bien libremente*, esto es, poniendo unas tras otras líneas de diferente longitud, dejándose llevar por el oído, guiado por el ritmo solo y sin contar las sílabas, obtiene efectos de primer orden. Cuando compone combinando versos hechos de diferente medida, acierta a veces; otras, fracasa. Pero se hace absolutamente insoportable (y antipático, porque revela que compone *por sistema*, contando sílabas y forzando el oído) cuando, so pretexto de alejandrinos libres, junta líneas que, teniendo siempre estrictamente sus doce sílabas, revisten todas las formas posibles de acentuación, o de no acentuación. Todo esto, hubiera sido muy fácil sentirlo por el oído; pero el de muchos poetas franceses ha sido violentado por las teorías; y, en materia de teorías, ni siquiera les es familiar la noción de que, con un mismo número de sílabas, pueden existir dos o más versos, tan completamente diferentes como si uno tuviera el doble que el otro (1).

(1) Tienen, sin embargo, en su propia versificación, un buen ejemplo, con un verso de once sílabas (diez para ellos), de esta forma:

Sur le ruisseau clair une blanche plume
Rose un peu de sang, passe au gré du flot.
—Bout d'aile qui semble un flocon d'écume,
Brin neigeux, qui donc t'a perdu là-haut?

que ellos distinguen perfectamente del otro verso más común del mismo número de sílabas. Pero es un verso compuesto.

Voy a concluir con una ojeada general al estado actual de la versificación francesa.

El fin del último siglo se ha caracterizado, en cuanto a este punto, por una tendencia sin ejemplo a las reformas. Causas: la reacción natural después de siglos de sujeción; el ansia de romper moldes estrechos y convencionales, y, al mismo tiempo, la eclosión de genios poéticos más fuertes.

Si queremos ahora enumerar las distintas tendencias directrices de esas reformas, fuera de la introducida por el mismo Hugo en el alejandrino, la cual ha hecho de ese verso un instrumento único en su idioma, pasaríamos en revista las siguientes:

1.ª La tendencia verso-librista *propiamente dicha*, esto es: a la versificación puramente rítmica, no predeterminada, sin medida fija. Yo la reputo excelente; y, más que en ningún otro, en el idioma francés, que cuenta con pocos versos. Como tres, solamente, se emplean con alguna frecuencia: los de ocho, diez y doce sílabas (terminología francesa), y como el último se usa casi exclusivamente en composiciones de aliento, resulta cierta monotonía; y es esta una razón más para recibir bien al verso libre.

2.ª La tendencia que yo llamaría *disolvente*, confundida con la anterior bajo la misma denominación de verso libre, pero que no tiene nada que ver con ella, y que, al contrario de ella, es mala. Llamo tendencia disolvente a la que conduce a *deshacer un verso hecho* (en este caso, el alejan-

drino). Porque Hugo dió más riqueza y variedad a la acentuación del verso, creen continuarlo los que la suprimen; es como si, para completar la obra del que ablandó la arcilla estatuaria, sus pretendidos continuadores la deshicieran a martillazos.

3.ª Una tendencia, parecida a la anterior, a hacer versos largos, de un número de sílabas constante, sin acentuación fija. (La diferencia estaría en que, aquí, se trata de versos nuevos, y no de un verso ya hecho). Cito, como ejemplo, este ensayo desgraciado de Richepin (1):

Sur la rade où s'éteignent les feux,
Balance-toi, vaisseau de mes vœux!
Demain soufflera dans mes cheveux
Le vent mistérieux des voyages.
Vienne le dernier quart de la nuit,
La flotte aventureuse s'enfuit;
Et la boussole qui nous conduit,

....

....

Ni el oído del más mediocre poeta podría producir o tolerar espontáneamente tales cosas; pero el autor, evidentemente, se propone aquí construir versos de determinado número de sílabas, y no ha comprendido que era necesario darles un ritmo determinado, cualquiera que él fuera; por ejemplo,

(1) En «*Les Blasphèmes*».

conservar el del primer verso (lo que, cosa curiosa, hace él mismo en otra pieza del libro, según vamos a ver dentro de un momento). Esta tendencia es, pues, igualmente mala.

4.ª Construir versos compuestos. Ejemplo:

Mais l'ombre toujours — entend frémir
Ta plainte qui meurt — comme étouffée,
Et tes verts roseaux — tout bas gémir,
Fleuve qu'a rougi — le sang d'Orphée!

(Banville.)

Por este procedimiento pueden componerse versos en número casi infinito.

Y la tendencia por otra parte, está muy de acuerdo con el espíritu de la versificación francesa, en que todos los versos cuya acentuación está sometida a alguna regla, son versos compuestos. Siguiéndola se puede, pues, enriquecer mucho aquella métrica, si bien sólo con versos secundarios o auxiliares.

5.ª Finalmente, la quinta tendencia *sería* a hacer versos de sistema rítmico, análogos a los de los otros idiomas modernos. Digo sería, porque ningún poeta francés lo ha intentado conscientemente, y sólo se trata de algo *posible:* de lo que yo me imagino razonablemente que se hará algún día por algún poeta capaz, sin violentar la índole de la versificación francesa, de inspirarse en la extranjera.

Nada más azaroso, y a veces más presuntuoso, que aventurar consejos o predicciones de tal índole; pero, en este caso, lo que me hace suponer que puedo acertar, no es sólo el argumento de analogía, lo anómalo que aparece un idioma privado de algo que todos los otros tienen, sino ciertos hechos observados en la misma métrica francesa. Quiero aludir a ensayos instintivos, casi casuales, que han dado por resultado la producción esporádica de versos en las condiciones a que me refiero, y a otros hechos que me hacen presumir que no habría en el oído francés nada que repugnara a la reforma que imagino (una reforma discreta, se entiende, que dejaría intacto lo existente y no pretendería sustituir, sino complementar).

Por ejemplo: a un oído francés le han llamado la atención estos versos de Hugo:

L'un à Pathmos, l'autre à Thyane,
D'autres criant: «Demain, demain!»
D'autres qui sonnent la diane
Dans les sommeils du genre humain.

cuya especialidad, como enneasílabos, es la de tener un acento constante en la cuarta, exactamente como los portugueses que citamos en otro lugar.

Fué el mismo Richepin antes citado, quien hizo estos versos:

Par le monde, au milieu du danger,
Soixante ans à cheval j'ai couru,

Emportant au désert pour manger
Sous ma selle un quartier de bœuf cru.

J'étais fort dans mon temps et joyeux.
Nul ne fut mon égal pour dompter
Les poulains et la vierge aux beaux yeux,
Et j'ai fait des enfants sans compter.
....
....

que son decasílabos anapésticos absolutamente perfectos. Y su ritmo, lo que es significativo, ha cautivado a los críticos. Habría, pues, que tratar de hacer cosas análogas, sistemáticamente y no por casualidad, lo que sería facilísimo. Todos los metros de ritmo trisilábico pueden construirse en francés, y es difícil presumir lo que resultaría de ahí.

El mismo poeta reproduce, en una pieza, la estructura del antiguo endecasílabo 6-4, verso francés antiquísimo que desapareció ante el 4-6 del Rolland:

Dansons le *Ça ira,* la *Carmagnole!*
Voici le tas de nobles qui paraît.
Sanson va leur flanquer une torgnole
....
Un, deux, trois d'arrangés pour mettre en bière!
Dansons! *Madam' Veto avait promis...*
Dansons! Si la Camarde est la barbière
....

Simpáticamente sonará este verso a los oídos castellanos, y es porque resulta de ritmo yámbico

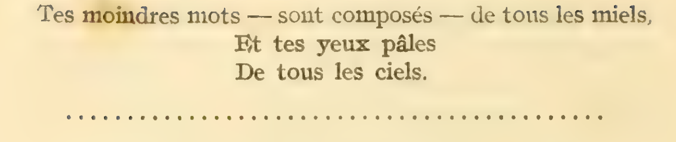
bien determinado, en tanto que el 4-6 resulta a veces yámbico y a veces dactílico. Ahora bien: ¿no podría un poeta francés, después de estudiar en serio la versificación extranjera, combinar ese verso, que es justamente una de las estructuras que admiten, por ejemplo, el endecasílabo castellano o portugués (acento en la sexta), con la otra estructura que nosotros hacemos alternar con ella (acento en cuarta y octava), y crear en francés el endecasílabo yámbico, verso heroico de los otros idiomas principales? Por lo menos valdría la pena intentarlo.

Rostand, a quien pertenece el verso «Le cardinal [3]» que cité antes, mezcla ese verso entre alejandrinos comunes, siguiendo en esto la práctica de los poetas de hoy. Pero el mismo poeta ha sentido que ese verso es *otro*, y en una de sus piezas (1) se le ha ocurrido combinarlo, como lo haríamos nosotros, con otros iguales, del mismo ritmo yámbico con corte cuadrisilábico, obteniendo, como era de esperarse, un buen efecto:

Mon bien aimé — je t'ai cherché — depuis l'aurore,
Sans te trouver, — et je te trouve, — et c'est le soir;
Mais quel bonheur! — il ne fait pas — tout à fait noir:
Mes yeux encore
Pourront te voir.

Ton nom répand — toutes les huiles — principales,
Ton souffle unit — tous les parfums — essentiels,

(1) *La Samaritaine.*



Tes moindres mots — sont composés — de tous les miels,
Et tes yeux pâles
De tous les ciels.

. . . .

. . . .

Hay, pues, buenas razones para suponer posible lo que, tarde o temprano, algún poeta ha de intentar seguramente.

Ahora, repito que se trataría de innovaciones discretas: no se tocaría ningún verso, ni siquiera el enneasílabo, por extraño que algunos puedan encontrar que, en francés, carezca de ritmo fijo. En primer lugar, suena bien como es, para el que sepa oirlo, y resiste todavía, no obstante su número de sílabas, al amorfismo. En segundo lugar, si quisiéramos fijar los acentos de ese verso, los franceses podrían decirnos quizá lo que nosotros diríamos a los italianos si nos propusieran como modelo su octosílabo, acentuado estricta y constantemente en la tercera: mucho más hermoso nos parece el nuestro, completamente libre. (Y, entre paréntesis, no deja de ser curioso que los italianos tengan más rigor que nosotros para acentuar un verso corto, que no lo necesita, y menos rigor para acentuar uno largo, el endecasílabo, que lo necesitaría más). (Véase en Menéndez Pelayo, Antología, Artículo sobre el poeta Caro, el juicio sobre un ensayo para troqueizar rigurosamente el octosílabo castellano, sin éxito).

Se trataría, pues, no de hacer algo *en lugar*, sino *además*.

Se me podría objetar que, no sólo el hecho de que la versificación francesa se haya constituído sobre la sola base de separaciones o cesuras en lugar de acentos, y sin cláusulas o pies rítmicos, sería prueba ya de que ha de existir, en la índole misma de aquel idioma, alguna causa para esa anomalía, sino que tal causa puede realmente ser señalada en la no existencia de acentuación propiamente dicha en francés. Y, desde luego, la acentuación propiamente dicha, en ese idioma, en primer lugar, no es bien reconocida oficialmente (aunque algunos la admitan, son los menos); y, en todo caso, la métrica francesa no reconoce la acentuación, por lo menos en el sentido nuestro. Ni, de hecho, ella, de existir, sería igual a la nuestra. La pronunciación habitual de los franceses, por ejemplo, no suele responder a nuestro concepto vulgarizado de que, para ellos, todas las palabras no terminadas en *e* muda son agudas; y, de una palabra de esas, muchas veces pronuncian en verdad con igual fuerza todas las sílabas, o alguna con más fuerza que la última. La acentuación, en resumen, por una parte, no es de hecho tan bien caracterizada como en nuestro idioma; y, por otra (lo que puede ser correlacionado) no es reconocida oficialmente.

Pero precisamente lo que yo creo es que sólo existe, ahí, una cuestión de diferencia de grado (o,

cuando más, de calidad, pero no hasta el punto de hacer otra cosa del acento francés): Que los franceses *sienten* la acentuación, como lo revela el efecto que ellos mismos han sentido ante ciertos ensayos (voluntarios, o, más generalmente, accidentales) de algunos de sus poetas. Y que:

Por una parte, aclararían y mejorarían considerablemente su teoría de la métrica, si conocieran bien la de otros idiomas, y si se hicieran capaces de sentir los versos de estos.

Y, por otra, siempre sobre la base de esta última condición, algún poeta que uniera a ese sentimiento de los versos nuestros, el genio del propio idioma y el de su métrica, podría intentar (repitamos: *además*, no *en lugar)*, innovaciones bien interesantes, y tal vez fecundas, que tendrían *bastantes probabilidades* de agradar y ser espontáneamente recibidos.

El alejandrino castellano es un verso compuesto de dos heptasílabos. Son éstos de ritmo yámbico, por lo cual se acentúa, cada uno, en todas o en algunas de las sílabas pares, no admitiendo el oído, *normalmente*, el acento en la tercera de ningún hemistiquio, especialmente del segundo (en lo que se cumple la muy constante regla de que la acentuación típica es más rigurosamente necesaria en la práctica hacia el fin que al principio de los versos).

Muchos lo perciben, simplemente, como una simple yuxtaposición de dos heptasílabos, por lo cual no les repugna un esdrújulo o un agudo al fin del primer hemistiquio (lo que tiende a convertir a éste en verso independiente). Pero, aun a la mayor parte de esas personas, algo les chocará ese primer hemistiquio esdrújulo o agudo, sobre todo agudo, cuando aparezca inesperadamente después de muchos versos normales. Hay ya, pues, en ellos, una ligera tendencia a percibir el conjunto como un verso solo. En otros oídos, esta tendencia es más acentuada, y les disuena mucho el hemistiquio esdrújulo o agudo que rompe la unidad del verso. Entre los dos casos extremos, hay todos los grados, y, sobre todo, como el lector habrá pensado dado lo que ya sabemos, esto depende, aun en la misma persona, de la previa *acomodación* perceptiva involuntaria o voluntaria.

En nuestro idioma han empezado a hacerse, también, alejandrinos franceses; tendencia que es reciente (fuera de un ensayo de Iriarte). El alejandrino francés, como el nuestro, es un verso compuesto. Históricamente, su origen es el mismo; pero, como en aquel idioma tiende a predominar el verso agudo (1), tomaron como componentes hemistiquios agudos, y no llanos como nosotros; esto, en lo que se refiere al segundo, no tiene

(1) Supongo sea esa la causa.

importancia, pues el verso queda el mismo, ya acabe en palabra aguda o grave; pero, en el primer hemistiquio, debía dar por resultado la supresión de una sílaba en el verso total, *una vez que éste se hubiera unificado*; y es por eso que el alejandrino de los franceses no tiene catorce, sino trece sílabas.

Para construir esos versos en nuestro idioma, hay, pues, que terminar el primer hemistiquio en palabra aguda; o, si termina en grave, que sea en vocal, para que ésta se una con otra vocal con que empezará el segundo hemistiquio, y resulten siempre las trece sílabas.

Los ensayos de este metro en castellano, son escasos (1), y distan mucho de haber tenido el pleno éxito que en portugués. Las causas de esto son complejas; pero una de ellas, de orden, diremos, mecánico, es curiosa, y voy a mencionarla de paso.

Una condición propia del idioma castellano, que podrá ser una belleza si se considera la expresión como un fin en sí misma, pero que es indudablemente un defecto positivo si la expresión se considera como un medio, es el largo de sus palabras. Una cláusula de ciertas dimensiones, traducida literalmente en castellano, portugués, francés e inglés, tiene normalmente muchas más sílabas en nuestro idioma que en cualquiera

(1) Recordar la época en que fué escrito este estudio.

de esos otros (1); de modo que, si el castellano aparece como un idioma verboso, palabresco, se debe sin duda, en gran parte, a hábitos deplorables de casi todos los escritores, pero también en algo a una condición esencial del idioma mismo. Así, en un escrito castellano largo, tiende a haber una proporción mayor de *palabra* para un pensamiento dado; la solución ideológica es, diríamos, más extendida. De aquí resultan muchas consecuencias que sería curioso estudiar con detalles y ejemplos: así, podría decirse que versificar en castellano es resolver un problema *mecánicamente* más difícil que en cualquier otro idioma, por la misma razón que hace más difícil a un carpintero conseguir que venga justo un mosaico con piezas grandes que con piezas chicas. La primera es la situación de un versificador castellano con relación a uno inglés o francés; en cuanto al italiano, le dan quizá piezas tan grandes como al español, pero por lo menos le otorgan libertad para despuntarlas, redondearlas, añadirlas, soldarlas, por las contracciones, apócopes, paragoges y demás licencias que la métrica en aquel idioma tan liberalmente tolera. Otra consecuencia, punto interensatísimo de la mecánica de las traducciones (las traducciones tienen su mecánica, como tienen su moral y su psicología), es la probabilidad que, por

(1) Pido al lector que haga la prueba, que no va en el texto por brevedad.

la misma razón, tienen las traducciones de verso extranjero a verso castellano, de ser *ripiosas*. Cuando se traduce de nuestro idioma a otro, como la traducción literal del verso da, casi siempre, otro un poco más corto, basta un pequeño arreglo o muy poco relleno; pero la expresión de un verso extranjero sale casi siempre, traducida, un poco larga para un solo verso castellano; entonces, hay que ponerla en dos por lo menos; en vez de:

On the pallid bust of Pallas

hay que decir, como un traductor distinguido:

Sobre el busto que de Palas
La figura representa

con un tercio, por lo menos, de cosas de sobra. Claro es que... no es tan simple; mas, sí, es *una tendencia*, una causa que concurrirá con muchas otras, que podrá ser anulada por otras, como podrá ser reforzada, pero que existe. Y, como el lector ha de sentir inclinaciones a juzgar todo esto un poco fútil, voy a mostrar, volviendo a nuestras observaciones sobre el alejandrino, cómo son causas de este orden las que hacen mucho más fácil en portugués que en castellano versificar el alejandrino a la francesa.

Si se toman alejandrinos a la francesa hechos en castellano, y se trata de traducirlos al portugués, resulta facilísimo. Es raro encontrar uno

que no pueda traducirse, sino literalmente, por lo menos con un muy ligero arreglo o con un pequeño relleno. A veces, basta parafrasear:

Oscuro muladar de senos gangrenados
Escuro muladar de seios gangrenados
Al vil confesonario arrójanse anualmente
Ao vil confessionario arrojanse annualmente
De la cloaca-conciencia, el lodo y los pecados
Da cloaca-consciencia o lodo e os pecados
Que el vicio amontonó callada y lentamente.
Que o vicio amontoou calada e lentamente.
Barrendero sensual del alma entorpecida
Varredor sensüal da alma entorpecida
Revuelve el sacerdote infamias, inmundicias,
Revolve o sacerdote infamias, immundicias,
Y aspira con fruición la esencia corrompida,
E aspira con fruiçao a essencia corrompida,
El lúbrico vapor de un fango de impudicias.
O lubrico vapor das más impudicicias ([1]).

Entretanto, si se hace el ensayo a la inversa, como lo vamos a ver dentro de un momento, se tropieza con dificultades inmensas. Casi todos los versos, al pasar del portugués al castellano, se alargan y rompen el molde; claro es que, entonces, el traductor volverá a fundir el pensamiento y le dará otra forma; pero lo que yo quiero demostrar es esto: que *el número de alejandrinos a*

(1) Tomo el original español de un libro publicado con seudónimo. Claro es que no siempre hay esa facilidad para traducir; pero poco menos.

la francesa posibles, es mucho mayor en portugués que en castellano.

Se me objetará que esta demostración sería general, y aplicable no sólo a este verso especial, sino a todos los versos; pero, sin discutir lo que podría haber ahí de verdad, voy a mostrar ahora como la dificultad es *especialísima para este verso*. Efectivamente: esa dificultad está, sobre todo, en la cesura. Para los franceses, es facilísimo hacerla, pues todas las palabras sirven para el final del primer hemistiquio, puesto que, o son agudas, o, si son llanas, terminan en vocal. Ahora bien: los portugueses tienen muchísimos plurales agudos, para concluir el primer hemistiquio; tienen, además, contracciones (1) muy propias para empezar el segundo, o para soldar aquí y allá; y vamos a ver, con un ejemplo tomado al azar, como una mitad de sus alejandrinos a la francesa, están hechos gracias a esos detalles de mecánica gramatical. Tomemos el principio de «*A Morte de D. Joao*»:

1 Eu era mudo e só na rocha de granito.

El verso está hecho, sin contar la palabra breve *só*, gracias a la contracción *na*.

2 Por sobre a minha fronte a sombra do infinito,

(1) Nosotros no tenemos más que *del*, *al*. Ellos tienen *do*, *da*, *dos*, *das*, *no*, *na*, *nos*, *nas*, *ao*, *á*, *aos*, *ás*, etc., etc. También influyen en el mismo sentido señalado, los artículos monovocales *o*, *a*; y sus plurales *os*, *as*, sin consonante al principio.

El primer hemistiquio se arreglaría fácilmente; pero el segundo sería imposible, porque está hecho gracias al *a* (que pudo elidirse con la vocal anterior; imposible con el *la*) y a la contracción *do*.

3 Em volta a solidão, e o mar junto a meus pés

En éste la dificultad provendría sólo del largo excesivo: «En derredor la soledad, y el mar junto a mis pies».

4 Cantando un hymno igual aos hymnos de Moysés.

La traducción literal sería siempre larga, pero nótese que el detalle que hace este verso posible en portugués e imposible en castellano, es el *aos* contraído.

Saltemos unos versos para encontrar ejemplos de plurales:

16 E os vagalhoes do mar no monstruoso abismo

Nótese el papel del plural agudo *vagalhoes*.

17 Contavam entre si, frementes, soluçantes,
18 As mortes dos heroes, e as luctas dos gigantes.

El plural agudo *heroes* (sin contar la sinalefa *eas*) hace posible el verso.

No obstante todas estas dificultades, se componen en nuestro idioma excelentes alejandrinos franceses. Pueden hacerse de dos tipos:

Con la estructura típica del francés, pero con la acentuación del castellano *dentro de los hemistiquios*, es decir: evitando el acento en la tercera

de cada uno, y especialísimamente del segundo. Salen, así, muy sonoros:

Mirad: arrebujada en manto de verdura
Está durmiendo un sueño, un sueño de belleza
La madre que rebosa amores y ternura,
La madre universal, la gran Naturaleza.

La gran naturaleza, el arpa monstrüosa,
El arpa colosal de múltiples sonidos
Que lleva en su armonía inmensa y misteriosa
La voz del vendabal y el canto de los nidos.
....

En místico himeneo, inmenso, inmaculado,
Parece todo estar. Las ondas dilatadas
De un ósculo vital, de un ósculo sagrado
Vibran en derredor, ardientes, perfumadas...

Y entre la niebla gris de vagos horizontes,
De horizontes sin fin, levantan, cual plegarias
Soñando con un Dios, los pensativos montes
Al diáfano cenit las cumbres solitarias.

(R. de las Carreras.)

El otro modo de hacerlos es completamente a la francesa, esto es: admitiendo acentuaciones más variadas, entre ellas la de la tercera de los hemistiquios, y también más libertad en cuanto a los *enjambements*, cesuras débiles, etc.

Con todo, es una idea, una excelente idea,
Que no siempre el dolor del poeta se crea,
Puesto que, en realidad, hay mucho de fingido
En el triste cantor del ideal perdido.
Y, además, es preciso un inmenso talento
Para dar juventud al viejo sufrimiento.

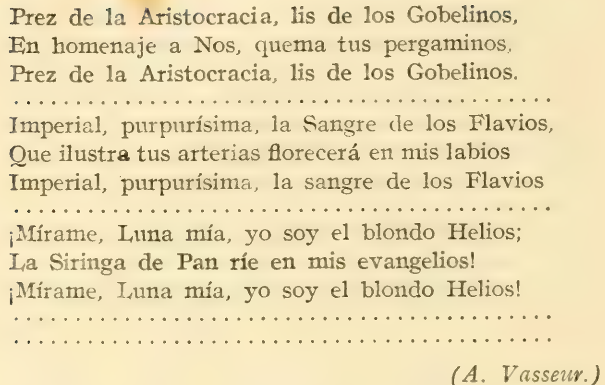
En este siglo enfermo, enfermo y decadente,
Hay sed de original, un anhelo malsano
Por todo lo que es nuevo, y, desgraciadamente,
No hay nada tan vulgar como el dolor humano.
....
El eterno dolor, el sufrimiento eterno,
No se halla en relación con el traje moderno
Tan sencillo y severo. Además, es mirado
Por la turba social, rígida y altanera,
Como una impertinencia: un gentleman cualquiera
Que sufre en un salón es un mal educado.

(R. de las Carreras.)

Hay que advertir que casi todos los lectores de nuestra habla, perciben el alejandrino francés como si fuera castellano, o, más bien, como perciben el castellano los que lo perciben como una simple yuxtaposición de dos heptasílabos. En este caso, no notan la especialidad que hay en la cesura, y, si de pronto apareciera, por ejemplo, un primer hemistiquio grave no elidido con el siguiente, no lo notarían. Sólo perciben el alejandrino francés bien, esto es: como un verso único, los que se han familiarizado con el metro francés, directamente, o indirectamente por el portugués.

Y todavía, para mayor complicación, hay poetas castellanos que (los más por no saber; algunos, por gusto), acostumbran a versificar mezclando los alejandrinos del tipo castellano con los del tipo francés (1):

(1) Esa es la tendencia que parece ha acabado por predominar.



Prez de la Aristocracia, lis de los Gobelinos,
En homenaje a Nos, quema tus pergaminos,
Prez de la Aristocracia, lis de los Gobelinos.
....
Imperial, purpurísima, la Sangre de los Flavios,
Que ilustra tus arterias florecerá en mis labios
Imperial, purpurísima, la sangre de los Flavios
....
¡Mírame, Luna mía, yo soy el blondo Helios;
La Siringa de Pan ríe en mis evangelios!
¡Mírame, Luna mía, yo soy el blondo Helios!
....
....

(A. Vasseur.)

Otra cosa que hay que tener en cuenta, es la siguiente: en tanto que el alejandrino castellano no admite más que un ritmo y, en general, una estructura posible, por que el hecho de haber permanecido llano el primer hemistiquio conserva al todo forzosamente la estructura de verso compuesto, el alejandrino francés puede tener ritmos y estructuras distintas: así, la estructura común es de ritmo yámbico y cesura media; pero sin contar la otra estructura de ritmo yámbico, con división 4--4--4, que debe *separarse como otro verso,* y de la cual vimos ya un ejemplo en francés, hay esta otra estructura, que vendría a ser de ritmo anapéstico



generadora de las acentuaciones en la tercera de

los hemistiquios, y que tiene esta particularidad: *por el ritmo, es otro verso, mientras que, por la cesura, es el mismo, pues la tiene igualmente en la sexta sílaba*; por eso a veces se encuentran versos de esa estructura mezclados con los alejandrinos a la francesa, y otras los encontramos organizados por separado constituyendo otro verso de trece sílabas que no es el alejandrino.

Un mismo verso puede aparecer en una u otra situación; y, a este propósito, debe notarse, como un buen ejemplo de la contribución subjetiva de la percepción, y de la influencia de la prepercepción, que *no se lo percibe del mismo modo.* Véanse los siguientes versos:

En el acto segundo he debido entregarme
A una idea fatal, y acabo de encontrarme
Con un íntimo amigo a quien he ido a buscar
Con la noble intención de pedirle quisiera
Escribir sobre mí, si acaso a consumar
Yo llegara mi muerte. Esta era una manera
Fatua de suicidarse, era algo muy ridículo;
Sin embargo, lector, se me ofrece el artículo.

(R. de las Carreras.)

Véanse ahora estos otros (anapésticos simples de trece sílabas):

Decidido a matarme, con ansia pedí
Que escribieran un suelto, después, sobre mí.
Era aquel un suicidio bastante ridículo:
Sin embargo, lector, se me ofrece el artículo.

Hice esta estrofa de manera que termine con el mismo verso con que concluyen los anteriores. Si el lector tiene oído fino y sabe observar su percepción, analice *de qué diferente manera* se percibe ese verso en uno y otro caso (aun si fuera leído por otro, con los mismos sonidos).

Ahora, lo interesante es esto: sin entrar a juzgar el valor relativo y el porvenir de cada una de esas tendencias (múltiples, como se ha visto, porque el alejandrino es un verso *vivo*, en evolución), *puede uno adaptar su oído a cada una de todas esas clases de estructuras* y combinaciones, y percibirlas con placer: a todas, absolutamente.

Yo puedo, por ejemplo (y repito que, si me cito a veces, es para dar resultados introspectivos fieles), *armar* el oído para percibir alejandrinos castellanos estrictos, como versos simples, y, en ese caso, un primer hemistiquio esdrújulo o agudo, o una acentuación en tercera de hemistiquio, me disuenan; puedo *aflojar* el oído, y disponerlo a percibir sin desagrado la primera de estas libertades solamente, y no la segunda; o la segunda y no la primera; o las dos. Puedo adaptarme a percibir los alejandrinos franceses como si fueran compuestos, o a percibirlos como simples; a percibirlos con acentuación estricta, o con acentuación más libre; a sentir desagrado, o a no sentirlo, con la mezcla de las dos clases de versos; y termino recomendando al lector de buen oído este ejercicio para que se dé cuenta, mejor que con explica-

ciones, de la importancia de este punto de vista psicológico para el análisis de la percepción métrica, y de la insuficiencia de las sistematizaciones corrientes.

. . . .

. . . .

El tema prolifera. Me he visto obligado a ahogar continuamente sus brotes, y ahora tengo que cortar por la violencia este estudio, para que no se convierta en un extenso libro. Pero conste que, por extenso que él fuera, siempre habría de conservar dos méritos:

Primero, no dejaría ninguna cuestión sistemáticamente cerrada de manera que el que se propusiese continuar su estudio tuviera que empezar por deshacer lo hecho.

Y, segundo, no podrían los críticos aplicarle el párrafo que hoy es inevitable al fin de todos los juicios: «sin duda, el autor no ha resuelto ningún problema; pero, por lo menos, no puede negarse que los ha planteado...», — porque el autor tendría buen cuidado de hacerlo constar él mismo de la manera más expresa.
